DE GRUYTER
OLDENBOURG

Tobias Becker

INSZENIERTE MODERNE

POPULÄRES THEATER IN BERLIN UND LONDON, 1880–1930

VERÖFFENTLICHUNGEN DES DEUTSCHEN HISTORISCHEN INSTITUTS LONDON



Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London

Publications of the German Historical Institute London

Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London

Herausgegeben von Andreas Gestrich

Band 74

Publications of the German Historical Institute London

Edited by Andreas Gestrich

Volume 74

Tobias Becker

Inszenierte Moderne

Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930

DE GRUYTER
OLDENBOURG

ISBN 978-3-11-035361-7
e-ISBN978-3-11-035371-6



Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Ein Unternehmen von De Gruyter

Titelbild: Titelseite des Programmzettels des Metropol-Theaters zur Jahresrevue „Hallo! Die große Revue“ von 1909.
© Stiftung Stadtmuseum Berlin

Druck und Bindung: Hubert & Co Göttingen

Gedruckt in Deutschland
Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706

I never talk about High Art; it’s not my point of view
To elevate the masses – or to please the cultured few,
But I guess I keep the very best Amusement Shop on Earth
And when you come to me for fun you get your money’s worth,
And you’ve got to know who runs the show you see upon the stage,
For my name is in the programme, once or twice on every page.

Pot-Pourri (1899)[1]

Ich weiß, es ist kein ideales Weib,
das ich erwählt zu künstlerischem Bunde,
Jedoch in Jugendfülle blüht ihr Leib,
Und manches Scherzwort fliegt von ihrem Munde.
Verehrte Herren, ich bin nicht mit verschworen.
Vielleicht wird aus der Mamsell Übermut
Ein Stückchen neue lust’ge Kunst geboren.

Rund um Berlin (1899)[2]

1 Pot-Pourri, 1. Akt, 1. Szene, BL, MSS LCP 53682.
2 Rund um Berlin, 1. Akt, 1. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1254.

Für Kristina und Josephine

Inhalt

Einleitung

Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden in London und Berlin derart viele neue Theater in so rascher Folge gebaut, dass der Berliner Kritiker Siegfried Jacobsohn eine „Theaterepidemie“ und ein italienischer Beobachter in London einen „theatrical craze“ ausmachten.[1] Bei der Mehrzahl dieser Bühnen handelte es sich um als GmbHs oder Aktiengesellschaften geführte Geschäftstheater, die Unterhaltung für die wachsende Großstadtbevölkerung boten. Die Theaterdirektoren, die ihnen vorstanden, waren kühl kalkulierende, international agierende Geschäftsleute, deren Gespür für den Geschmack des Publikums sich auch finanziell auszahlte. Richard Schultz, der Direktor des Metropol-Theaters in Berlin, war am Ende seiner Karriere „doppelter Millionär“.[2] George Edwardes, Manager des Gaiety Theatre in London, besaß ein prächtiges Stadthaus am Regent’s Park, einen Landsitz und einen eigenen Reitstall.[3]

Bühnen wie das Metropol-Theater und das Gaiety Theatre sowie die von ihnen gebotene Unterhaltung widersprechen auf gleich dreifache Weise unseren Vorstellungen von Theater. Erstens gilt Theater heute weitgehend als ein Vergnügen, das allenfalls eine gesellschaftliche und intellektuelle Elite interessiert, wobei allerdings oft die populären ‚Megamusicals‘ vergessen werden, die Nachfahren des um 1900 florierenden Unterhaltungstheaters.[4] Zweitens kennt man Bühnenunterhaltung zumindest in Deutschland fast nur noch in Form des subventionierten Staats- und Stadttheaters. Das „enge Verhältnis von Kultur und Ökonomie“, wie es auch im deutschen Theater bis in die Zwischenkriegszeit hinein üblich war, ist „unserem heutigen Blick so fremd, dass wir es nur mühsam rekonstruieren können“.[5] Und drittens wird die „massenmediale Sattelzeit“ zwischen 1880 und 1930 meist mit dem Niedergang des Theaters als Medium und dem Aufkommen neuer Medien assoziiert, allen voran mit Kino und Radio.[6]

Inszenierte Moderne argumentiert hingegen, dass analog zur Verwandlung nationaler Zeitungslandschaften in eine „internationale Massenpresse“ sich auch das Theater seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu einem Unterhaltungsmedium entwickelte, das „ein Massenpublikum quer durch alle Schichten und Klassen“ ansprach.[7] Darüber hinaus ist es ebenso für die Herausbildung neuer Medien von Interesse, denn der „Institutionalisierungsprozess einer neuen Medientechnologie

1 Jacobsohn, Das Theater der Reichshauptstadt, S. 23; Borsa, The English Stage of To-day, S. 3.
2 Friedegg, Millionen und Millionäre, S. 160; zur Biographie siehe Kapitel 4.1.
3 Zu Edwardes’ Biographie siehe Donohue, Fantasies of Empire, S. 18–22; sowie Kapitel 4.1.
4 Vgl. Burston, Spectacle, Synergy and Megamusicals; ders., Theatre Space as Virtual Space.
5 Marx, Max Reinhardt, S. 167.
6 Der Medienwissenschaftler Werner Faulstich spricht vom „Ende des Theaters als Medium“, Faulstich, Die Mediengeschichte, S. 15–17. Zur „massenmedialen Sattelzeit“ siehe Knoch und Morat, Medienwandel, S. 19–21; siehe auch Weisbrod, Medien, S. 271; Schildt, Das Jahrhundert der Massenmedien; Führer und Ross, Mass Media.
7 Bösch, Mediengeschichte, S. 128; Daniel, Hoftheater, S. 39.

findet immer im Kontext bereits etablierter Medieninstitutionen“ statt.[8] „Wenn es überhaupt eine Vorgeschichte für das Kino gibt […], dann ist dies die Geschichte des Theaters“, spitzt Ute Daniel diese Sicht zu.[9] Daran anknüpfend vertritt die vorliegende Studie die These, dass das Theater als Scharnier zwischen der Medien- und Unterhaltungslandschaft des 19. und der des 20. Jahrhunderts fungierte. Es schuf Produktions- und Distributionsformen, Darstellungs- und Inszenierungsstile, an denen sich Kino und Radio anfangs stark orientierten. Obwohl die Studie sich auf das Theater konzentriert, rekonstruiert sie zugleich die Verflechtungen mit anderen Medien. Sie versteht sich somit sowohl ein Beitrag zur Mediengeschichte als auch zur Erforschung des intermedialen Austausches.[10]

Das kommerzielle Unterhaltungstheater war integraler Bestandteil einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehenden Massenkultur, die „auf Gewinn, nicht auf Erziehung, Propaganda und Erbauung“ abzielte und „keine Klassenkultur“ war.[11] Das damalige Unterhaltungstheater war marktwirtschaftlich organisiert und wurde von breiten Segmenten der urbanen Bevölkerung frequentiert. Erfolgreiche Stücke wurden oft mehrere Hundert Mal in Serie gespielt und erreichten ein Massenpublikum.[12] Auch in ästhetischer Hinsicht war das Theater ein Prototyp, der viele Aspekte der Populärkultur des 20. Jahrhunderts vorwegnahm.[13] Wer Populärkultur in ihrer historischen Entwicklung verstehen möchte, ist zurückverwiesen auf ihre Anfänge, insbesondere auf das Theater der Jahrhundertwende.[14]

In ihrer Etablierungsphase erstreckte sich die Reichweite der Massenmedien selten über die Großstädte hinaus. Medienhistoriker fordern deshalb, dem Verhältnis zwischen Medien und Stadt größere Aufmerksamkeit zu widmen.[15] Gerade das Theater bietet sich dazu an. Nur in Metropolen wie London und Berlin war das für die Existenz einer breiten Theaterlandschaft notwendige Massenpublikum vorhanden. Das lässt sich bereits daran ablesen, dass fast die Hälfte aller deutschen Geschäftstheater in Berlin ansässig war.[16] Noch gravierender fiel das Verhältnis in Großbritannien aus. Nicht nur befanden sich mehr als die Hälfte aller britischen Theater in London, das West End dominierte über Wandertheater auch die Spielpläne der Provinzbühnen.[17]

[8] Garncarz, ‚Medienevolution‘ oder ‚Medienrevolution‘?, S. 65.
[9] Daniel, Hoftheater, S. 10.
[10] Vgl. Rajewsky, Intermedialität; Maintz, Theater und Film; Balme, Theater zwischen den Medien.
[11] Maase, Grenzenloses Vergnügen, S. 18, 22.
[12] Vgl. Freydank, Einführung, S. 12; Baumeister, Kriegstheater, S. 15; Balme, Die Bühne des 19. Jahrhunderts; Rowell, Victorian Theatre, S. 1; Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 192.
[13] Vgl. Platt, Musical Comedy, S. 3.
[14] Maase, Grenzenloses Vergnügen, S. 18.
[15] Vgl. Führer und Ross, Mass Media, S. 17.
[16] 1929 gab es in Deutschland 65 Geschäftstheater, davon befanden sich 30 in Berlin, siehe Deutsches Bühnenjahrbuch, 1930, S. 62.
[17] Vgl. Nicoll, A History of English Drama, 5. Bd., S. 215–228; Booth, Theatre, S. 16–18; Taylor, Players, S. 9; Gardner, Provincial Stages.

Das Theater der Metropole war Talentmagnet und Trendsetter zugleich. Allein die Metropole bot die für den Betrieb eines Theaters erforderliche Infrastruktur, angefangen bei Schauspielschulen und Konservatorien bis hin zu Bühnenateliers und Verlagen. So entwickelte sich Berlin am Ende des 19. Jahrhunderts „zur ersten Theaterstadt Deutschlands, zum eigentlichen Theatermarkt, zur einzigen großen Börse der Theaterwelt".[18] London war ohnehin „the theatrical centre of Britain, time out of mind".[19] Und nicht zuletzt machte das Theater die Stadt selbst zum Thema, wenn es sie auf die Bühne holte und ihr seine Charaktere und Stoffe entlieh. Auf diese Weise trug es, so die These, zur „inneren Urbanisierung" bei, zur Anpassung an die Herausforderungen des Großstadtlebens.[20] Indem die Studie dem Verhältnis von Theater und Metropole nachspürt, leistet sie deshalb auch einen Beitrag zur Stadtgeschichte von London und Berlin.

Nur auf den ersten Blick widerspricht der räumlichen Verhaftung des Theaters die These, dass es sich zur selben Zeit internationalisierte, boten doch gerade die Metropolen „für die ‚transnationalen' Beziehungen eine Existenzgrundlage".[21] Zwar herrschte schon seit alters her „unter den Theatern verschiedener Kulturen ein reger Austausch", aber im Laufe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nahmen Kontakte und Kulturtransfers an Qualität und Intensität bedeutend zu.[22] Die Expansion und Kommerzialisierung des Theaters führte zu einer Nachfrage nach Stücken und Attraktionen, die der heimische Markt nicht mehr befriedigen konnte. Gleichzeitig vereinfachten, beschleunigten und verbilligten die Kommunikations- und Mobilitätsrevolutionen des 19. Jahrhunderts den transnationalen Austausch. Allerdings beschränkte sich auch der neue Kosmopolitismus zunächst weitgehend auf die Metropolen: London und Berlin beherbergten regelmäßig internationale Gastspiele, Tourneen und Stars, Manchester und München schon viel seltener.

Während eine immer noch stark dem nationalen Paradigma verhaftete Theatergeschichte erst beginnt, diese Prozesse zu erforschen, weisen Globalhistoriker zwar daraufhin, dass der „Austausch an Kulturgütern" seit dem Ende des 19. Jahrhunderts „in einem bis dato unbekannten Ausmaß" zunahm, konzentrieren sich aber bislang weitgehend auf Aspekte wie Wirtschaft und Migration.[23] Für viele Theaterschaffende war es um 1900 jedoch längst zur Selbstverständlichkeit geworden, einige Zeit im Ausland zuzubringen. Noch bedeutender war der Transfer von Stücken: Binnen kürzester Zeit wurden erfolgreiche Werke an vielen Orten des In- und Auslandes gespielt. London und Berlin waren dabei nur zwei Knoten-

18 Jacobsohn, Theater der Reichshauptstadt, S. 94.

19 Bratton, The Making of the West End Stage, S. 17.

20 Zum Konzept der ‚inneren Urbanisierung' siehe Korff, Mentalität und Kommunikation; Schlör, Nachts in der großen Stadt, S. 17; Fritzsche, Reading Berlin, S. 31, 214, 219 f.; Becker und Niedbalski, Die Metropole der tausend Freuden?, S. 9–12.

21 Osterhammel, Die Verwandlung der Welt, S. 382.

22 Fischer-Lichte, Das eigene und das fremde Theater, S. 9; zur Globalisierung siehe Geyer und Paulmann, Introduction; Conrad, Globalisierung und Nation; ders. und Osterhammel, Einleitung; Osterhammel, Die Verwandlung der Welt, S. 109–114, 1012–1023

23 Conrad, Globalisierung und Nation, S. 7.

punkte eines sehr viel größeren Metropolennetzwerks, das auch Paris, New York, Wien und andere Weltstädte umfasste und das sich in seiner Gesamtheit kaum erforschen lässt.[24] Indem die Studie zwei Knotenpunkte herausgreift und deren Beziehungen erforscht, hofft sie ein Stück weit das Netzwerk insgesamt zu beleuchten.

Als konkreter Ort einerseits und mit dem Schauspiel auf der Bühne andererseits öffnet das Theater gleich auf doppelte Weise ein Fenster in die Vergangenheit. Dem entsprechen die zwei Fragedimensionen der Studie. Als Unternehmen war das Theater eingebettet in umfassendere politische, gesellschaftliche, wirtschaftliche und kulturelle Zusammenhänge: es war Thema von Parlamentsdebatten, wurde gesetzlich reguliert, polizeilich zensiert und überwacht; es war ein wichtiger sozialer Raum, in dem sich die urbane Gesellschaft formierte; es war abhängig von den wechselnden wirtschaftlichen Konjunkturen und beeinflusst von der sozialen Zusammensetzung und den Wünschen des Publikums sowie Gegenstand öffentlicher Debatten. Nur vor diesem breiten historischen Hintergrund betrachtet, kann seine Entwicklung verstanden werden. Zugleich gibt jede Geschichte des Theaters Aufschluss über eine Fülle übergeordneter Strukturen und Prozesse.

Daneben war die Bühne ein zentraler Ort der gesellschaftlichen Selbstreflexion. Das macht das Theater auch mentalitätshistorisch interessant. „Die Filme einer Nation“, argumentiert Siegfried Kracauer, „reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien“, da sie stets das Produkt von Vielen sind und sich an ein großes, anonymes Massenpublikum richten.[25] Beides gilt ebenso für das kommerzielle Unterhaltungstheater. Wie Filme sind Theaterinszenierungen „Tagträume der Gesellschaft“, die Aufschluss geben über „jene Tiefschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken“.[26] *Inszenierte Moderne* versucht die ‚Theater-Tagträume‘ der Deutschen und Briten um 1900 zu deuten und auf diese Weise ihre Hoffnungen, Wünsche und Ängste zu erkunden.

Kracauer sah im Film primär eine mentalitätsgeschichtliche Quelle. Dagegen glaubte er nicht, dass die Populärkultur auch Mentalitäten zu prägen vermochte. Solches hatte schon 1901 der britische Ökonom John Hobson behauptet, als er die Music Hall für die Verbreitung imperialistischen Gedankenguts verantwortlich machte.[27] Dass die Frage nach dem gesellschaftlichen Einfluss der Massenmedien erstmals um die Jahrhundertwende aufgeworfen wurde, ist an sich bereits ein Beleg für die Bedeutung, die sie nun zu gewinnen begannen. In der Tradition Hobsons meinen Medienwissenschaftler, „daß durch Medien Wirklichkeitsentwürfe produziert werden, die Welt nicht abbilden, sondern ‚konstruieren‘“.[28] Das

[24] Zum Metropolennetzwerk: OSTERHAMMEL, Die Verwandlung der Welt, S. 382–385.
[25] KRACAUER, Von Caligari zu Hitler, S. 11.
[26] KRACAUER, Das Ornament der Masse, S. 280; KRACAUER, Von Caligari zu Hitler, S. 11.
[27] HOBSON, The Psychology of Jingoism, S. 3; siehe dazu SUMMERFIELD, Patriotism and Empire.
[28] SCHILDT, Das Jahrhundert der Massenmedien, S. 182.

gilt auch für die Unterhaltungstheater, denn diese „reflektierten und generierten […] im engen Wechselspiel mit ihren Konsumenten Werte, Einstellungen und Verhaltensweisen für eine schnellem Wandel unterworfene Welt", wie der Historiker Martin Baumeister schreibt.[29] Tatsächlich sind Reflexion und Konstruktion, Widerspiegelung und Kreation kaum voneinander zu trennen. Inwieweit das Theater Themen und Einstellungen seiner Zeit aufgriff, popularisierte oder überhaupt erst hervorbrachte, lässt sich heute oft nicht mehr klären. Doch die Tatsache, dass „mediale Wirkung auf den Menschen nicht direkt meßbar ist, sollte nicht zur kurzschlüssigen Annahme führen, daß es eine solche Wirkung deshalb auch nicht gebe".[30] So wie sich Baumeister von der „Analyse des vielfältigen Beziehungsgeflechts zwischen Ästhetik, Politik und Gesellschaft […] Verständnis und Einsichten in grundlegende Fragen der Geschichte des Ersten Weltkriegs" erwartete, so erhofft sich diese Studie ein besseres Verständnis der soziokulturellen Umbrüche in der Zeit der ‚langen Jahrhundertwende', ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung und Verarbeitung.[31] Sie versteht das Theater nicht nur als Quelle, sondern auch als Akteur. Denn indem es den Zuschauern die soziokulturellen Veränderungen buchstäblich vor Augen führte und die Konflikte der Zeit auf der Bühne durchspielte und neue Identitätsangebote kreierte, half es ihnen, sich in der modernen Welt zurechtzufinden. Dieser Prozess ließe sich analog zur oben erwähnten ‚inneren Urbanisierung' als ‚innere Modernisierung' beschreiben, im Sinne eines Anpassungsprozesses an eine sich fundamental und rapide verändernde Welt.

Im Bann der Metropolen

„Für einen Berliner, der nach London kommt […], liegt nichts näher, als daß er beständig Parallelen zur eignen Hauptstadt zieht", meinte der Theaterkritiker Alfred Kerr 1896 bei einem Aufenthalt in der britischen Hauptstadt.[32] Kerr hatte erwartet, dass London und Berlin im Großen und Ganzen vergleichbar waren, stellte nun aber fest: „Erst wer den Londoner cursum durchschmarutzt hat, sieht am Ende ein, daß die zwei Städte nicht kommensurabel sind. Man kehrt an die Spree zurück und findet, daß das aufstrebende riesige Gemeinwesen ein Idyll ist. […] Wie eine jugendgrüne Naive zu einem ausgewachsenen Heldenweib verhält es sich zu der ungeheuren Themsestadt".[33] Damit zeichnete er ein treffendes Bild, denn die britische Hauptstadt war nicht nur größer als Berlin, sie konnte als erster Finanzplatz der Welt und Herz eines globalen Empires für sich beanspruchen, die einzige „im Weltmaßstab *hegemoniale* Stadt" zu sein.[34] Das stärker industriell geprägte und proletarische Berlin war hingegen eine der jüngsten Hauptstädte

[29] Baumeister, Kriegstheater, S. 16f.
[30] Schildt, Das Jahrhundert der Massenmedien, S. 186.
[31] Baumeister, Kriegstheater, S. 8.
[32] Kerr, Wo liegt Berlin?, S. 191.
[33] Ebd.
[34] Osterhammel, Die Verwandlung der Welt, S. 386 [Hervorhebung im Original].

Europas und nahm sich noch mehr wie eine preußische Provinzkapitale denn als europäische Metropole aus – „Parvenupolis“ taufte es der Berliner Journalist Maximilian Harden nicht ohne Häme.[35]

Ersichtlich wurden die Unterschiede schon an den Einwohnerzahlen: London war bereits um 1800 zur Millionenstadt aufgestiegen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts verdoppelte sich seine Bevölkerung nahezu alle vierzig Jahre, 1880 lebten hier mehr als vier Millionen Menschen, 1920 nahezu acht Millionen.[36] Berlin hingegen beherbergte noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts kaum eine halbe Million Menschen. Danach setzte jedoch ein explosives Wachstum ein: 1880 überschritt die Bevölkerung die Millionenmarke, vor dem Ersten Weltkrieg zählte die Stadt zwei, bald nach der Gründung von Groß-Berlin im Jahr 1920 über vier Millionen Einwohner.[37]

Ungeachtet der beträchtlichen Größenunterschiede und des unterschiedlichen Wachstumstempos hatten die beiden Städte einiges miteinander gemein. Allem voran – und trotz des deutschen Föderalismus – waren sie Hauptstädte und dementsprechend Zentren des politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Lebens der jeweiligen Nation.[38] Nicht nur aufgrund ihres Bevölkerungsreichtums waren sie Metropolen, wobei unter Metropole in Abgrenzung von der lediglich großen Stadt ein urbanes Gemeinwesen verstanden wird, das reich an materiellen und kulturellen Ressourcen ist, in großem Umfang Zuzügler anzieht, eine ethnische, soziale und kulturelle Diversität aufweist, Kontrolle über ein Hinterland ausübt und in Beziehung zu anderen Metropolen steht.[39]

Trotz dieser Parallelen wurden die beiden Metropolen in der Zeit der ‚langen Jahrhundertwende‘ als sehr unterschiedlich und im Grunde inkommensurabel wahrgenommen und das galt ebenso für ihre Theaterlandschaften. Der österreichische Schriftsteller Hermann Bahr beispielsweise meinte 1910 nach längerem London-Aufenthalt, ein Besucher aus Deutschland habe „in englischen Theatern gleich das erste Mal den Eindruck, daß hier alles ganz anders ist als bei uns“.[40] ‚Anders‘ war für Bahr gleichbedeutend mit ‚schlechter‘, denn während das Theater auf dem Kontinent als „eine Anstalt der geistigen und sittlichen Erziehung“ gelte, rieche es in England „nach gemeinem irdischen Vergnügen, nach unerlaubter Lust“. Dies beruhte seiner Ansicht nach darauf, dass in Großbritannien die Theater als „Privatgeschäft“, auf dem Kontinent hingegen als „öffentliche Angelegenheit“ geführt würden.[41] Ähnlich sah es noch in den 1920er Jahren der

[35] Vgl. Maximilian Harden, Neu-Byzanz, Die Zukunft 11 (1895), S. 577–586, hier S. 584; Kerr, Wo liegt Berlin?, S. 58, 63; siehe auch Marx, Das theatralische Zeitalter, S. 251–310; zum Vergleich zwischen London und Berlin siehe Alter, Einleitung; Robert, Paris, London, Berlin.

[36] Vgl. Ball und Sunderland, An Economic History of London, S. 42.

[37] Vgl. Elsner und Mummelthey, Vom Ende der Gründerzeit bis zur Neuorganisation der Hauptstadt.

[38] Vgl. Robert, Paris, London, Berlin; Winter, Paris, London, Berlin.

[39] Vgl. Reif, Metropolen, insbes. S. 3; Osterhammel, Die Verwandlung der Welt, S. 384–386; Alter, Einleitung, S. 10.

[40] Hermann Bahr, Englisches Theater, Die Schaubühne 6 (1910), 2. Bd., S. 860–864, hier S. 861.

[41] Ebd.; zu Bahr in England siehe Daviau, Hermann Bahr in England.

Ökonom Hermann Levy, wenn er eine „wirkliche Hinneigung des Deutschen zum Kunstgenuß" ausmachte, während dem britischen Publikum Bühnenunterhaltung „als ‚recreation' im besten Falle, als Befriedigung von sensationellen Empfindungsbedürfnissen in anderen Fällen" gelte.[42] Wie Bahr und Levy war das Gros der deutschen Intellektuellen davon überzeugt, dass die beiden Theaterkulturen nicht nur unterschiedlich, sondern dass das deutsche dem britischen Theater eindeutig überlegen war. Selbst manche britische Beobachter teilten diese Ansicht. So etwa der Kritiker William Archer, der bei einem Besuch der deutschen Hauptstadt befand, der Spielplan einer einzelnen Berliner Bühne enthalte mehr Qualität „than the whole twelve months' record of our thirty London theatres".[43] Ähnlich wie Bahr und Levy dachte er dabei in erster Linie an das Kunsttheater, das aber auch in Berlin nur einen kleinen Anteil ausmachte.

Tatsächlich resultierten die Unterschiede zwischen den beiden Metropolen in zwei auf den ersten Blick äußerst verschiedenen Theaterlandschaften. So besaß London bereits an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert neben den Theatern im Stadtkern eine Reihe von Vorstadtbühnen.[44] Rein quantitativ gesehen blieb es führend: 1891 zählte London 49 Bühnen mit 65 550 Sitzplätzen.[45] In Berlin hatte es um 1800 lediglich zwei Hoftheater gegeben, die noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts das Theaterleben der Stadt dominierten. In den folgenden Jahrzehnten büßten sie jedoch erheblich an Einfluss ein. Zwar dienten sie nach wie vor der monarchischen Repräsentation, quantitativ gesehen fielen sie aber kaum noch ins Gewicht. Infolge der Liberalisierung der Theatergesetzgebung waren seit 1869 in kurzer Zeit eine ganze Reihe neuer Bühnen entstanden, deren Zahl bis 1900 auf 20 stieg.[46] Weder in wirtschaftlicher Organisation noch ihren Spielplänen nach unterschieden sich diese fundamental von den Theatern in London.

Die kritischen Äußerungen von Bahr und Levy über das Londoner Theater relativieren sich zudem, stellt man ihnen gegenüber, wie deutsche Intellektuelle die heimische Bühnenunterhaltung beurteilten. Parallel zur ‚Theaterepidemie' entbrannte ein erbitterter, publizistischer Kampf gegen das Geschäftstheater, bei dem ganz ähnliche Klischees bemüht wurden.[47] Wenn ein Schriftsteller 1872 bemängelte, die „Mehrzahl des Publikums" verlange „von der Bühne Schaustellungen, durch welche die Sinnlichkeit angenehm angeregt, dem Geist aber nicht die ge-

[42] Hermann Levy, Gedanken über Theater und Wirtschaft, DAS JUNGE DEUTSCHLAND 3 (1920), Nr. 5/6, S. 177–185, hier S. 177.

[43] ARCHER, The Theatrical ‚World' of 1896, S. xiii.

[44] Vgl. MOODY, Illegitimate Theatre; dies., The Theatrical Revolution.

[45] Nicht inbegriffen sind hierbei die 42 Music Halls mit noch einmal 55 000 Sitzplätzen; vgl. SMITH, The New Survey of London, 1. Bd., S. 291; GALE, ‚The London Stage', S. 146; siehe auch HOWARD, London Theatres; EARL und SELL, The Theatres Trust Guide; sowie Tabelle 1.

[46] JACOBSOHN, Theater der Reichshauptstadt, S. 23; siehe auch Tabelle 2.

[47] Vgl. ROHDE, Die wahren Ursachen; HAHN, Das deutsche Theater; GESELL, Die Übelstände; PAULI, Die Befreiung; HARDEN, Berlin als Theaterhauptstadt; LINSEMANN, Die Theaterstadt Berlin; SCHERL, Berlin hat kein Theaterpublikum; KIENZL, Die Bühne; SEELIG, Geschäftstheater oder Kulturtheater; STRECKER, Der Niedergang Berlins als Theaterstadt; WEISS, Deutsche Theaterverhältnisse; HINSMANN, Theaterelend.

ringste Anstrengung zugemuthet wird“, nahm er den Vorwurf vorweg, den Levy Jahrzehnte später dem britischen Publikum machte.[48]

Vor diesem Hintergrund erscheint es fraglich, ob die Theaterlandschaften der beiden Metropolen tatsächlich so verschieden waren, wie viele Beobachter behaupteten. Obwohl es bedeutende Unterschiede gab, operierten die meisten kommerziellen Theater Londons und Berlins nach denselben Prinzipien und hatten mit denselben Problemen zu kämpfen. Da sie ähnliche Transformationsprozesse durchmachten, glichen sie sich überdies zunehmend an. Hinzu kam ein intensiver Austausch zwischen den beiden Metropolen auf nahezu allen Ebenen des Theaterbetriebs. Dieser wird gerade durch jene Beobachter verbürgt, die auf den Unterschieden insistierten, zeigen ihre Kommentare doch, wie gebannt Briten das deutsche und Deutsche das britische Theater beobachteten. Wenn London und Berlin als kulturelle Gegensätze aufgebaut wurden, dann hatte dies weniger mit der Realität des Theaters zu tun, als vielmehr mit der gegenseitigen Wahrnehmung der beiden Nationen im Zeitalter des Imperialismus. Sie trübte offensichtlich auch den Blick der Theaterkritiker, die Unterschiede und Entfremdungen überdeutlich bemerkten, Gemeinsamkeiten und Austauschprozesse aber übersahen. Ihre Äußerungen entsprangen weniger der Beobachtung, als dass sie vorgefasste Urteile bestätigten. *Inszenierte Moderne* fragt deshalb, ob sich die Theaterlandschaften von London und Berlin nicht sehr viel ähnlicher waren, als es zeitgenössische Kommentatoren wahrhaben wollten.

Die Wahrnehmung der Theaterkritiker war zumindest teilweise Ausdruck jenes „Anglo-German antagonism“, den der Historiker Paul Kennedy für die Dekaden vor dem Ersten Weltkrieg ausmachte.[49] Die Reichweite dieser Interpretation wird in letzter Zeit verstärkt in Zweifel gezogen. Wie Dominik Geppert und Robert Gerwarth inzwischen festgestellt haben – und wie neuere Studien bestätigen – ging die Ablehnung des jeweils anderen Hand in Hand mit einem Gefühl kultureller Nähe. Selbst noch auf dem Höhepunkt von Entfremdung und Rivalität im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gab es rege Kontakte und ein hohes Maß an gegenseitiger Bewunderung und intellektueller Befruchtung.[50] Das Theater ist dafür der beste Beleg, denn während Kritiker es heranzogen, um die eigene kulturelle Überlegenheit zu demonstrieren, legte es selbst einen ausgeprägten Kosmopolitismus an den Tag. Da dieser kulturelle Austausch bislang jedoch kaum erforscht wurde, geht die Theatergeschichte bis heute davon aus, dass die Theaterkulturen der beiden Länder grundverschieden waren und sich isoliert voneinander und ohne gegenseitige Beeinflussung entwickelten.[51]

[48] Köberle, Die Theater-Krisis, S. 25.
[49] Kennedy, The Rise of the Anglo-German Antagonism; siehe auch Rüger, Revisiting the Anglo-German Antagonism.
[50] Geppert und Gerwarth, Introduction, S. 2; siehe auch Muhs et al., Brücken über den Kanal?; Eisenberg, ‚English Sports‘ und deutsche Bürger; Geppert, Pressekriege; Rüger, The Great Naval Game; Bösch, Öffentliche Geheimnisse.
[51] Vgl. Heinrich, Entertainment, Propaganda, Education, S. 2.

Damit sind wichtige Gründe genannt, die für eine vergleichende Geschichte gerade des Theaters von London und Berlin sprechen. Zunächst einmal beugt der Vergleich der Neigung zur lokalen und nationalen Nabelschau vor. „Die Dinge dieser Welt vom berlinischen Standpunkt zu betrachten“, meinte schon Alfred Kerr, „ist eine Beschränktheit“.[52] Indem er Unterschiede und Besonderheiten erkennen lässt, verleiht der Vergleich seinen Objekten schärfere Konturen. Sodann ermöglicht er es, nach übergreifenden, transnationalen Prozessen zu fahnden, die auch jenseits der ausgewählten Beispiele Gültigkeit beanspruchen können. Und schließlich erlaubt die Verbindung mit den Ansätzen der Kulturtransferforschung den grenzüberschreitenden Austausch, seine Mechanismen und Folgen zu untersuchen.[53] Alle diese Vergleichsdimensionen finden in unterschiedlichem Grad in dieser Studie Berücksichtigung. Sie fragt nicht nur nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden, sondern spürt auch dem Austausch zwischen den beiden Theaterlandschaften und ihren Verflechtungen sowie der gegenseitigen Wahrnehmung nach. Ein solcher Vergleich verspricht auch neue Einsichten in die deutsch-britische Beziehungsgeschichte jenseits eines ‚Anglo-German antagonism‘.

Die lange Jahrhundertwende

Berlin und London sind die Orte der Geschichte, die hier erzählt wird, der Zeitraum sind die Jahrzehnte zwischen 1880 und 1930. Der naheliegendste Grund für diese Datierung ist das Theater selbst, das in dieser Zeit seine größte kulturelle Relevanz und gesellschaftliche Reichweite erlangte: Die ‚lange Jahrhundertwende‘ war gleichzeitig das letzte „theatralische Zeitalter“.[54] Überdies können häufig herangezogene politische Wegmarken wie der Regierungsantritt von Königin Victoria oder die Gründung des Deutschen Reichs weder für das Theater noch für die Kulturgeschichte besondere Relevanz beanspruchen. Nicht zuletzt macht der Vergleich eine für beide Städte ähnlich relevante Datierung erforderlich und so dienen die Jahre 1880 und 1930 zunächst bloß als grobe Orientierungspunkte, zumal mitunter Rückblicke unverzichtbar sind, um längerfristige Entwicklungen zu verstehen. Auch ermöglicht es diese Datierung, der kulturellen Bedeutung des Ersten Weltkrieges nachzugehen, der in vielen Studien als End- oder Anfangspunkt dient, jedoch nur selten in den historischen Verlauf eingebettet wird.

Schon seit Längerem fragen Historiker deshalb, ob nicht das halbe Jahrhundert zwischen 1880 und 1930 als eine eigene Epoche zu verstehen ist. Zum ersten Mal Verwendung fand das Konzept einer ‚langen Jahrhundertwende‘ in einem 1990 von den Historikern August Nitschke, Gerhard A. Ritter, Detlev Peukert und Rüdiger vom Bruch herausgegeben Sammelband.[55] Peukert übernahm aufbauend

[52] Kerr, Wo liegt Berlin?, S. 190.
[53] Vgl. Paulmann, Interkultureller Vergleich; ders., Internationaler Vergleich; Middell, Kulturtransfer und Historische Komparatistik; Werner und Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung; Eisenberg, Kulturtransfer als historischer Prozeß.
[54] Vgl. Marx, Ein theatralisches Zeitalter.
[55] Vgl. Nitschke, Ritter, Peukert und vom Bruch (Hrsg.), Der Aufbruch in die Moderne.

auf Max Weber den in Kunst- und Literaturgeschichte etablierten Begriff der ‚klassischen Moderne' für die Geschichte im Allgemeinen.[56] Die Weimarer Republik verstand er nicht als eine eigenständige Epoche, sondern als „Krisenjahre der Klassischen Moderne", mithin als neue Phase eines Prozesses, der vor 1900 begonnen hatte und der bis in unsere Gegenwart fortdauert: „Was seit der Jahrhundertwende […] entwickelt wurde, probte unsere heute noch gegenwärtige Lebensform ein, gestaltete sie klassisch aus. In den Jahren zwischen Erstem Weltkrieg und Weltwirtschaftskrise setzte sich die klassische Moderne auf breiter Front durch, entfaltete ihre Widersprüche und stürzte in ihre tiefste Krise".[57]

Das Konzept der langen Jahrhundertwende ermöglicht es, festgefahrene Betrachtungsweisen infrage zu stellen, und öffnet den Blick über die fundamentalen politischen Brüche des 20. Jahrhunderts hinaus auf längerfristige gesellschaftliche, wirtschaftliche, kulturelle und auch politische Kontinuitäten. Seine Tragfähigkeit ist mittlerweile von einer ganzen Reihe von Studien untermauert worden, die es zugleich um wichtige Aspekte erweitert haben.[58] Da dieser Periodisierungsvorschlag sich nicht an Ereignissen orientiert, sondern die Dynamik und Kontinuität von Geschichte betont, eignet er sich überdies als Grundlage für einen historischen Vergleich.

Ähnlich wie die deutsche versteht auch die britische Geschichtswissenschaft den Ersten Weltkrieg häufig als Epochenscheide. Historiker, die über die Zwischenkriegszeit schreiben, sehen sich allerdings dem gleichen Dilemma ausgesetzt wie Peukert: Viele der von ihnen betrachteten Entwicklungen begannen nicht erst nach dem Krieg, sondern reichten bis ins ausgehende 19. Jahrhundert zurück, wie John Stevenson feststellt: „Some of the most significant features of social change […] have their origins in the period before 1914, frequently before 1900".[59] Deshalb wird hier das Konzept der langen Jahrhundertwende auf Großbritannien übertragen. Den von Peukert und Stevenson beobachteten Phänomenen lagen globale Prozesse zugrunde, die zwar selten synchron abliefen, aber dennoch für beide Nationen (wenn nicht für die gesamte westliche Welt) relevant waren.[60] Dazu gehören insbesondere das Aufkommen der Massenpolitik und des modernen Interventionsstaates sowie die Ausdehnung des staatlichen Zugriffs auf die Bürger, die beschleunigte Urbanisierung und Zentralisierung, die Durchsetzung von ‚Klasse' als umfassendes soziales Strukturierungsprinzip bei gleichzeitig voranschreitender Demokratisierung, die Dynamisierung der traditionellen Geschlechtervorstellungen und schließlich die Anfänge einer alle gesellschaftlichen

[56] Vgl. Peukert, Max Webers Diagnose der Moderne.
[57] Peukert, Die Weimarer Republik, S. 11.
[58] Vgl. Nolte, 1900; ders., Abschied vom 19. Jahrhundert; Kocka, Das lange 19. Jahrhundert, S. 149–151; Bauer, Das ‚lange' 19. Jahrhundert, S. 77–79; Herbert, Europe in High Modernity; Geisthövel und Knoch (Hrsg.), Orte der Moderne; Knoch und Morat (Hrsg.), Kommunikation als Beobachtung; Morat und Jensen (Hrsg.), Rationalisierungen des Gefühls; Dipper, Moderne; zur Periodisierung siehe auch Osterhammel, Die Verwandlung der Welt, S. 84–116.
[59] Stevenson, British Society, S. 17.
[60] Vgl. Bayly, The Birth of the Modern World; Osterhammel, Die Verwandlung der Welt.

Bereiche erfassenden Kommerzialisierung und des modernen Massenkonsums.[61] Und schließlich macht auch vom 19. Jahrhundert aus gesehen die Betonung einer langen Jahrhundertwende Sinn, da in den „1880er und 1890er Jahren […] ein solcher ‚Ruck' durch die Welt" ging, dass zu Recht von einem Einschnitt gesprochen werden kann.[62]

Freilich dauerte es noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein, bis alle diese Prozesse die breite Bevölkerung erreichten. In Metropolen wie London und Berlin ließen sie sich im Anfangsstadium bereits seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts beobachten, etwa in den großen Warenhäusern, auf der Straße, wo nun Fahrräder und die ersten Autos zu sehen waren, oder an den Orten der neuen Vergnügungs- und Freizeitindustrie. Diese Entwicklungen fallen nicht bloß retrospektiv aus dem sicheren Abstand eines Jahrhunderts auf. In Großbritannien gab es in der Zeit um 1900 „a widely diffused sense of living in a peculiarly ‚modern' age".[63] Ebenso finden sich für Deutschland „in großer Zahl Indizien und Zeugnisse eines lebendigen Bewußtseins von der Modernität der Zeit".[64]

Die Theatergeschichte verwendet oft eine an politischen Ereignissen orientierte Periodisierung.[65] Vielen Monographien dient das Jahr 1914 als natürlicher Endpunkt, andere setzen mit dem Jahr 1918 ein, dritte konzentrieren sich ganz auf den Ersten Weltkrieg.[66] Wenngleich dieser erhebliche Folgen für die Kultur hatte, sollte sein Zäsurcharakter aber nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Das gilt gleichermaßen für die verbreitete Datierung der Anfänge der Populärkultur auf die Zwischenkriegszeit.[67] Nicht nur war der „Weimarer Stil vor der Weimarer Republik entstanden", auch die Ursprünge der Populärkultur lagen weiter zurück.[68] So setzte die „‚industrial revolution' in popular entertainment" dem Historiker Eric Hobsbawm zufolge bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein.[69] Zudem fragt sich, wie eine solche Datierung mit der damals viel kommentierten „Theaterkrise" zu vereinbaren ist.[70] Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen und nach Brüchen und Kontinuitäten zu fahnden, bietet sich deshalb ein längerer Untersuchungszeitraum an.

61 Vgl. Nolte, 1900; ders., Abschied vom 19. Jahrhundert; Herbert, Europe in High Modernity; Dipper, Moderne; Harris, Private Lives, Public Spirit, insbes. S. 3–34.
62 Osterhammel, Die Verwandlung der Welt, S. 103.
63 Harris, Private Lives, Public Spirit, S. 32.
64 Bauer, Das ‚lange' 19. Jahrhundert, S. 78.
65 Vgl. Rowell, The Victorian Theatre; Booth, Theatre; Wilson, Edwardian Theatre; Booth und Kaplan (Hrsg.), The Edwardian Theatre; Brauneck, Die Welt als Bühne; Donohue (Hrsg.), The Cambridge History; Kershaw (Hrsg), The Cambridge History.
66 Vgl. Davis, The Economics; Ther, In der Mitte der Gesellschaft; Charle, Theaterhauptstädte; Willett, The Theatre of the Weimar Republic; Barker und Gale (Hrsg.), British Theatre Between the Wars; Heinrich, Entertainment, Propaganda, Education; Baumeister, Kriegstheater; Collins, Theatre at War; Williams, British Theatre in the Great War.
67 Vgl. Führer, Auf dem Weg zur ‚Massenkultur'?; Kolb, Die Weimarer Republik, S. 106.
68 Gay, Die Republik der Außenseiter, S. 23.
69 Hobsbawm, The Jazz Scene, S. 159; siehe auch Maase, Grenzenloses Vergnügen.
70 Vgl. Felix Pinner, Die Krise der Theaterwirtschaft, Die Deutsche Bühne 17 (1925), H. 1/2, S. 2–6; Ihering, Theaterkrise? Geistige Krise!; Dussel, Theater in der Krise.

Die lange Jahrhundertwende als eigenständige Epoche zu betrachten, heißt jedoch nicht, sie als statischen Zeitraum zu sehen. Analog zu Peukerts Chronologie, der zufolge die Moderne um 1900 begann, vor dem Ersten Weltkrieg ihren Höhepunkt erreichte und in der Weimarer Republik eine Krisenzeit erlebte, lässt sich auch die Entwicklung des kommerziellen Unterhaltungstheaters in Berlin als eine Tragödie, eine Geschichte von Aufstieg und Fall lesen: von der ‚Theaterepidemie' der 1880er Jahre über die ‚Theaterkrise' der Zwischenkriegszeit bis zum Untergang des Geschäftstheaters in der Doppelkatastrophe von Weltwirtschaftskrise und nationalsozialistischer Gleichschaltung. Das Londoner Theater veränderte sich in derselben Periode zwar ebenfalls, überstand die Umbrüche der beiden Weltkriege aber weitgehend intakt. Somit bilden die Entwicklungen in Berlin die Folie, vor der sich die Entwicklungen in London umso klarer abzeichnen und umgekehrt.

Populäres Theater

Obwohl hier pragmatisch kurzerhand von *dem* Theater die Rede ist, muss differenziert werden, denn das Theater war keineswegs eine geschlossene Einheit, sondern die Summe verschiedener Gruppen, die oft unterschiedliche Interessen verfolgten und nicht selten miteinander in Konflikt standen, etwa wenn die Theater um das Publikum konkurrierten oder Direktoren und Schauspieler über die Höhe der Gagen stritten. Die wichtigste Trennlinie verlief jedoch zwischen dem Kunsttheater einerseits und dem kommerziellen Unterhaltungstheater andererseits, das im Zentrum dieser Studie steht. Aus heutiger Sicht, in der die Aufspaltung in Hoch- und Populärkultur von beiden Seiten kontinuierlich überschritten und unterminiert wird, erscheint es zunächst fraglich, ob diese Unterscheidung überhaupt aufrechtzuerhalten ist. Wie Peter Burke einwendet, wäre es ohne sie aber schwierig, Wechselwirkungen aufzuzeigen.[71] Noch wichtiger ist, dass die dichotome Unterscheidung zwischen dem Kunst- und dem Unterhaltungstheater so wirkmächtig war und von beiden Seiten derart forciert wurde, dass sie gar nicht ignoriert werden kann.

Das gilt in erster Linie für Deutschland, wo das Theater seit dem 18. Jahrhundert zur ‚moralischen Anstalt' aufgeladen wurde.[72] Damit setzte ein Prozess der Dichotomisierung der Kultur in hoch und nieder, in Kunst und Unterhaltung ein, der sich auch in anderen Bereichen beobachten lässt, zumal in der dem Theater eng verwandten Literatur.[73] Bei den gegen Ende des 19. Jahrhunderts in großer Zahl entstehenden Geschäftstheatern gab nicht länger der bildungsbürgerliche Autor und Kritiker, sondern „der Zuspruch des Publikums", der „laute Publi-

[71] Vgl. BURKE, Was ist Kulturgeschichte?, S. 45.

[72] Vgl. DRESSLER, Von der Schaubühne zur Sittenschule; BAYERDÖRFER, Theater und Bildungsbürgertum; MÖLLER, Zwischen Kunst und Kommerz; ZIELSKE, Zwischen monarchischer Idee und Urbanität.

[73] Vgl. FLATZ, Das Bühnen-Erfolgsstück; RUPPERT, Labor der Seele, S. 135–146; siehe auch allgemein BÜRGER, Einleitung; HUYSSEN, After the Great Divide; LEVINE, Highbrow/Lowbrow.

kumserfolg [...] den Ausschlag".[74] Anstatt die Massen zu bilden und zu erziehen, wie dies die Intellektuellen vom Theater verlangten, suchten die Direktoren der Geschäftstheater vielmehr deren Geschmack zu befriedigen, um ihre Einnahmen zu maximieren. Damit schwand der Einfluss des Bildungsbürgertums, das während dieser Zeit ohnehin seine gesellschaftliche Vorrangstellung einbüßte.[75] Es entwickelte ein „Heimweh nach einer Epoche, in der die Werte der Kultur das Erbteil und der Besitz einer einzelnen Klassen waren und nicht jedermann offenstanden", das konstitutiv war für seine Auseinandersetzung mit der Populärkultur im 20. Jahrhundert.[76]

Die Intellektuellen antworteten mit der Gründung exklusiver Theatervereine, zuerst in Paris, dann auch in Berlin und London. Das Théâtre Libre, die Freie Bühne und die Independent Theatre Society zeigten in geschlossenen Vereinsvorstellungen die von der Zensur verbotenen naturalistischen Dramen. Die Zensur war jedoch nicht das alleinige Motiv für die Gründung dieser Vereine. Die Freie Bühne zielte auf ein Theater ab, das „frei ist von den Rücksichten auf Theatercensur und Gelderwerb".[77] Hinter der Kritik an der Kommerzialisierung des Theaters verbarg sich der Widerstand gegen dessen soziale Öffnung. Niemand formulierte das klarer als der Dichter Julius Hart, der über das Theater der Freien Bühne meinte: „Es kostete kein Geld, es brachte keins ein. Ein Publikum, ein *odi profanum vulgus*, war nicht vorhanden. Es brauchte nicht erst feierlich mit Horazischen Gebärden von unseren Schwellen gewiesen zu werden".[78] Die verbreitete Kritik am Geschäftstheater war daher nicht nur antikapitalistisch motiviert, sie trug auch antidemokratische oder wenigstens kultursnobistische Züge. In jedem Fall aber formierte sich das Theater der Avantgarde um 1900 in ausdrücklicher Opposition gegen das kommerzielle Unterhaltungstheater.

Umgekehrt grenzte sich aber auch das Unterhaltungstheater von der Hochkultur ab. In der Posse *Rund um Berlin*, die 1899 im Metropol-Theater lief, antwortete eine junge Berlinerin auf die Frage, warum sie lieber ins Varieté als in ein Theater ginge: „Weil wir uns alle [...] selbst auf die dümmste Weise lieber von der alltäglichen Misere erholen wollen, als uns der sogenannten neuen Richtung immer gerade mit der Nase drauf stoßen zu lassen".[79] Mit der ‚neuen Richtung' war natürlich der Naturalismus gemeint, der es zu seinem Programm erhoben hatte, auf soziale Missstände aufmerksam zu machen, und dem hier eine eindeutige Absage erteilt wird. Einige Szenen später tritt das Varieté selbst auf, verkörpert durch eine Schauspielerin. Als diese von den ihr feindlich gesonnenen Berliner Theaterdirektoren bedrängt wird, eilt ihr der Direktor des Metropol-Theaters, Richard Schultz, persönlich zu Hilfe und engagiert sie zur Bestürzung seiner Kollegen für seine Bühne, in der Hoffnung, dass „aus der Mamsell Übermut / Ein Stückchen

[74] HAHN, Das deutsche Theater, S. 44; SEELIG, Geschäftstheater oder Kulturtheater?, S. 16.
[75] Vgl. VONDUNG, Zur Lage der Gebildeten; JARAUSCH, Die Krise.
[76] ECO, Apokalyptiker und Integrierte, S. 39.
[77] Zit. n. MENDELSSOHN, S. Fischer, S. 93.
[78] HART, Die Entstehung der Freien Bühne, S. 174.
[79] Rund um Berlin, 1. Bild, 1. Scene, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1254.

neue lust'ge Kunst geboren" wird.[80] Nirgends kam das Unterhaltungstheater der Formulierung eines künstlerischen Programms näher als in dieser Posse, die den Naturalismus und den Bildungsanspruch zurückwies, das Varieté zum Vorbild erhob und unbeschwerte Unterhaltung propagierte.

Im selben Jahr erschien in London das Stück *Pot-Pourri*, in dem ein Theaterdirektor auf der Bühne ein ganz ähnliches Programm verkündete: „I never talk about High Art; it's not my point of view / To elevate the masses – or to please the cultured few"; sein Theater pries er an als „the very best Amusement Shop on Earth".[81] Diese Haltung entsprach der vieler Londoner Theaterdirektoren. So verwahrte sich John Hollingshead, der erste Manager des Gaiety Theatre, explizit dagegen, das Publikum belehren zu wollen. Der angehende Theaterdirektor dürfe viele Fehler begehen, jedoch dürfe er nie dem Publikum seinen eigenen Geschmack aufzwingen: „He must never commit the folly and impertinence of suggesting to a customer who asks for a baked potato the propriety of selecting a rose or a volume of poetry".[82] Auch sein Nachfolger George Edwardes war dieser Meinung, als er erklärte: „[T]here are also serious-minded people who will have it that it is the only function of the theatre to improve our minds. That is not my philosophy".[83] Während die Intellektuellen ihren eigenen Geschmack zum Maßstab erklärten und beanspruchten, das Publikum bilden zu wollen, fühlten sich die Direktoren der Geschäftstheater allein dessen Geschmack verpflichtet.

Populäres Theater lässt sich aber auch einfacher und ohne Rekurs auf die Unterscheidung von Kulturniveaus definieren. Nach Lawrence Levine ist populäre Kultur „culture that is popular; culture that is widely accessible and widely accessed; widely disseminated, and widely viewed or heard or read".[84] Dementsprechend umfasst populäres Theater jene Theater, Gattungen und Stücke, die am populärsten waren, das heißt, die das größte Publikum erreichten oder, mit David Mayer gesprochen, „drama that is principally concerned with the widest reach of audience available at a given moment or place".[85] Für die Zeit um 1900 galt dies weder für die Klassiker noch für die Avantgarde, sondern in erster Linie für das populäre Musiktheater in Gestalt von Operette, Musical Comedy und Revue.

Das älteste der drei Genres war die Operette, deren Ursprünge im Paris des zweiten Kaiserreichs lagen, mit Jacques Offenbach als ihrem bekanntesten Vertreter.[86] Zur wirklichen, auch internationalen Industrie entwickelte sie sich aber erst nach 1900. Vor allem der weltweite Erfolg von Franz Lehárs Operette *Die Lustige Witwe* markierte einen Quantensprung – schon aufgrund der Rekorde, die sie einstellte: 1905 am Theater an der Wien uraufgeführt, soll sie binnen fünf Jahren

[80] Ebd.
[81] Pot-Pourri, 1. Akt, 1. Szene, BL, MSS LCP 53682.
[82] Hollingshead, Plain English, S. 10.
[83] The George Edwardes Jubilee. Quarter of a Century at the Gaiety, The Era, 2. 12. 1911, S. 15.
[84] Levine, The Folklore of Industrial Society, S. 1373.
[85] Mayer, Towards a Definition of Popular Theatre, S. 263.
[86] Vgl. Kracauer, Jacques Offenbach; Wegener (Hrsg.), Jacques Offenbach; Franke (Hrsg.), Offenbach.

weltweit 18 000 Aufführungen erlebt haben; als *The Merry Widow* ging sie in London 778-mal, in New York 416-mal über die Bühne.[87] Dieser Erfolg trug maßgeblich dazu bei, dass die Theaterdirektoren verstärkt auf die Operette setzten und dass diese eine kontinuierlich wachsende Anhängerschar auch unter jüngeren Komponisten fand. Neben Wien, wo die Werke von Franz Lehár, Leo Fall und Oscar Straus uraufgeführt wurden, etablierte sich Berlin seit 1900 immer mehr als ein Zentrum des populären Musiktheaters. Mit der Berliner Operette entwickelte es eine eigene, lokale Spielart des Erfolgsgenres. Am Anfang stand die Operette *Frau Luna* von Paul Lincke, die 1899 im Apollo-Theater uraufgeführt wurde, wo sie über 600-mal zu sehen war.[88] Noch populärer waren die Werke von Jean Gilbert und Walter Kollo. So erreichte schon im Jahr ihrer Uraufführung 1910 Gilberts Operette *Polnische Wirtschaft* 976 Vorstellungen; in der Spielzeit 1911/12 war sie mit 1697 Aufführungen das meistgespielte Stück an deutschsprachigen Theatern.[89]

Großbritannien besaß eine eigene Tradition des populären Musiktheaters, die mit den Comic Operas von William S. Gilbert und Arthur Sullivan einen ersten Höhepunkt erreichte. Allerdings waren sie keineswegs unbeeinflusst von kontinentalen Entwicklungen, etwa von Offenbach.[90] Trotz ihrer Popularität in der Heimat fanden sie international kaum Resonanz. Das gelang erst der Musical Comedy, die in den 1890er Jahren am Gaiety Theatre erfunden wurde und die die Comic Opera bald verdrängte. Fast sämtliche der am meisten gespielten Stücke zwischen 1880 und 1930 waren Musical Comedies, darunter mit *Chu Chin Chow* das erfolgreichste Stück dieser Epoche überhaupt. Zwischen 1916 und 1921 war es 2238-mal en suite im His Majesty's Theatre in London zu sehen – ein Rekord, der erst nach dem Zweiten Weltkrieg eingestellt wurde. Viele weitere Musical Comedies erreichten ebenfalls beachtliche Laufzeiten. Über 600 Aufführungen waren keine Seltenheit, aber auch die 1000er-Marke wurde immer wieder eingestellt.[91]

Zur selben Zeit als in London die ersten Musical Comedies auf der Bühne erschienen, importierte Richard Schultz am Metropol-Theater das Genre der Jahresrevue aus Paris. Es ließ die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Ereignisse eines Jahres buchstäblich Revue passieren, in Form einzelner Bilder, die miteinander durch einen losen roten Faden und die Figuren der Commère und des Compère zusammengehalten wurden.[92] Nach dem Erfolg von *Neuestes! Allerneuestes!* von 1903 zeigte das Metropol-Theater zehn weitere Jahresrevuen, die ihrem Namen auch insofern Ehre machten, als sie sich meist ein ganzes Jahr lang

[87] Vgl. FREY, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg', S. 91; GÄNZL, The Encyclopedia, S. 1273 f.
[88] Frau Luna LAB, A Pr.Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1128; siehe auch BORN, Berliner Luft; SCHNEIDEREIT, Berlin, wie es weint und lacht; ders., Paul Lincke.
[89] Vgl. DEUTSCHER BÜHNENSPIELPLAN.
[90] Vgl. CANNADINE, Tradition; OOST, Gilbert and Sullivan; LAMB, Offenbach in London.
[91] Eine Liste der meistgespielten Stücke findet sich in: WHO'S WHO IN THE THEATRE von 1933, S. 1699; siehe auch PICK, The West End, S. 32.
[92] Vgl. CHARLE, Ein paradoxes Genre.

auf dem Spielplan hielten. Nur in Ausnahmefällen musste die Zeit bis zur nächsten Revue mit einer Operette überbrückt werden.[93] Die Jahresrevuen machten das Metropol-Theater im ganzen deutschsprachigen Raum bekannt: „Für die Ausländer und Provinzler, die die Reichshauptstadt besuchten, gab es in Berlin nur drei Dinge von Wichtigkeit zu sehen: den Kaiser Wilhelm, die Ablösung der Wache Unter den Linden und eben die Metropol-Revue".[94] Mit dem Misserfolg von *Chauffeur – in's Metropol!* endete 1912 die Serie der Jahresrevuen und das Metropol-Theater stellte auf Operetten um.

Im selben Jahr, als die Revue in Berlin an Zugkraft verlor, begann sie in London überhaupt erst populär zu werden. So löste *Hullo, Ragtime!* von 1912 einen „revue craze" aus, der vorübergehend die Musical Comedy zu verdrängen schien.[95] Noch bis zum Ende der zwanziger Jahre erfreute sich die Revue in London großer Beliebtheit, danach dominierte die Musical Comedy erneut den Spielplan. Mit Ivor Novello und Noël Coward wandten sich die beiden erfolgreichsten Autoren des populären Musiktheaters dieser Zeit dem Musical zu.[96] Ähnlich verhielt es sich in Berlin. Bis heute werden die ‚goldenen Zwanziger' mit spektakulären Glanzrevuen an der Komischen Oper, am Admiralspalast und am Großen Schauspielhaus assoziiert, die lose in der Tradition der Jahresrevue standen. Mit der Weltwirtschaftskrise folgten diese Bühnen jedoch dem Beispiel des Metropol-Theaters, das in der Zwischenkriegszeit überwiegend Operetten spielte.[97]

Obwohl es zwischen Musical Comedy und Operette sowie zwischen diesen beiden und der Revue erhebliche Unterschiede gab, hatten sie alle doch so viel miteinander gemein, dass sie sich zusammen betrachten lassen: Alle drei Gattungen gehören dem populären Musiktheater an, wurden vielfach von denselben Theatern gespielt und stammten oft aus der Feder derselben Autoren und Komponisten.[98] Vor allem die Revue kommentierte und parodierte gleich einer dramatisierten Tageszeitung aktuelle Vorkommnisse, neue Moden und Trends, Personen des öffentlichen Lebens sowie politische, gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse. All dies macht sie zu einer einzigartigen historischen Quelle. Da dem starken Zeitbezug ein nicht minder ausgeprägter Ortsbezug korrespondierte, reisten Revuen selten – aufgrund der vielen Anspielungen auf lokale Ereignisse und Charaktere waren sie anderenorts und erst recht im Ausland kaum verständlich.

Bei Operette und Musical Comedy waren – trotz allen Insistierens auf der *West End* Musical Comedy, der *Wiener* und der *Berliner* Operette – der Zeit- und Ortsbezug weniger ausgeprägt, obschon auch hier die Librettisten aktuelle Themen

[93] Vgl. Freund, Aus der Frühzeit; Schneidereit, Berlin, wie es weint und lacht; Kothes, Die theatralische Revue; Hasche, Bürgerliche Revue; Völmecke, Die Berliner Jahresrevuen; Jelavich, Berliner Cabaret, S. 104–117; Otte, Jewish Identities, S. 201–279.

[94] Pem, Und der Himmel hängt voller Geigen, S. 72.

[95] E. M. Sansom, The Variety Year, The Stage Year Book, 1915, S. 21–25, hier S. 23; Mander und Mitchenson, The Theatres of London, S. 143, siehe auch dies., Revue.

[96] Vgl. Hoare, Noël Coward; Moore, Girl Crazy; Platt, Musical Comedy.

[97] Vgl. Jansen, Glanzrevuen.

[98] Siehe Tabellen 3, 4, 5 und 6.

und Moden aufgriffen. Wie schon bei Jacques Offenbach wiesen die Operetten „kein schwer durchdringliches Lokalkolorit auf, sondern klangen aus einer Heimat herüber, der alle Erdenbewohner angehörten".[99] Ihr kosmopolitischer Charakter machte es möglich, dass sie im Ausland in übersetzter und adaptierter Version gespielt und verstanden werden konnten. Während die internationale Popularität von Offenbach und Lehár längst bekannt ist, werden London und Berlin bislang allenfalls als Importeure, sehr viel weniger hingegen als Exporteure des populären Musiktheaters betrachtet. Beginnend mit *A Gaiety Girl* 1894 fand gleichwohl fast ein Dutzend Musical Comedies den Weg nach Berlin (wo sie meist als Operetten bezeichnet wurden), so wie umgekehrt beginnend mit *Eine tolle Nacht* 1895 fast zwei Dutzend Berliner Operetten in London aufgeführt wurden (wo sie als Musical Comedies firmierten).[100] Diese Stücke zieht die Studie als Stichprobe heran, um den transnationalen kulturellen Austausch im Theater zu untersuchen. Damit ist jedoch nicht gesagt, dass nicht auch andere Stücke reisten oder dass die ausgewählten Stücke nicht auch in vielen anderen europäischen und außereuropäischen Städten gespielt wurden, was bei der Mehrzahl in der Tat der Fall war. Allerdings ist festzuhalten, dass Paris seine Position als „Theaterhauptstadt" Europas, die es im 19. Jahrhundert inne gehabt hatte, verlor zugunsten einer stärker multipolaren Theaterwelt, in der London und Berlin immer wichtiger wurden.[101]

Neben den drei Gattungen dienen zwei mit ihnen eng verbundene Theater der Studie als institutioneller Kern: das Gaiety Theatre in London und das Metropol-Theater in Berlin. Ohne ein Theater als räumliches und organisatorisches Zentrum, in dem ein Text in eine Inszenierung überführt und von einem Publikum als Aufführung konsumiert wird, ist Theater – im Gegensatz etwa zum Film – nicht denkbar. So ist ohne das Gaiety Theatre, „birthplace and home of musical comedy", die Entwicklung dieses Genres nicht nachzuvollziehen.[102] Am Strand, im südöstlichsten Zipfel des West End gelegen, hatte es seit seiner Eröffnung 1868 unter der Leitung von John Hollingshead ein buntes Gemisch von Stücken und Genres gezeigt. Unter George Edwardes begann dann ab 1885 die große Zeit der Musical Comedy, die bis zum Ersten Weltkrieg und über diesen hinaus anhielt. Nach Edwardes' Tod 1915 geriet es zunehmend in wirtschaftliche Bedrängnis. Seit den dreißiger Jahren stand das einstige „world's centre of musical comedy" leer und wurde nach dem Zweiten Weltkrieg abgerissen.[103]

Die Blütezeit des Metropol-Theaters fällt in dieselbe Epoche. Es eröffnete 1892 als Varieté Theater Unter den Linden. Mit fast 2000 Plätzen war es eines der größten und teuersten Theater in Berlin, weshalb eine Reihe von Pächtern mit ihm Schiffbruch erlitten. Als Richard Schultz 1898 das Haus übernahm, sah es zu-

99 Kracauer, Offenbach, S. 151.
100 Siehe Tabelle 7 und 8 im Anhang.
101 Charle, Theaterhauptstädte, S. 333, zur Stellung von Paris siehe auch dort S. 29 f., 333–335.
102 MacQueen-Pope, Gaiety, S. 440.
103 Gänzl, The Encyclopedia, S. 1414; siehe auch Hollingshead, ‚Good Old Gaiety'; MacQueen-Pope, Gaiety; Hyman, The Gaiety Years.

nächst so aus, als würde ihn dasselbe Schicksal ereilen. Erst der Erfolg der Jahresrevue machte das Metropol-Theater zu einem rentablen Unternehmen. Nach dem Ersten Weltkrieg und dem Rückzug von Schultz vom Direktorenposten geriet es dann zunehmend in stürmisches Fahrwasser. 1927 wurde es von dem Theaterkonzern Alfred und Fritz Rotters übernommen. Mit den Operetten von Franz Lehár gelang ihm kurzfristig eine Renaissance, doch als der Rotter-Konzern zu Beginn der dreißiger Jahre zusammenbrach, war seine Zeit als kommerzielles Unterhaltungstheater vorbei. In der Zeit des Nationalsozialismus wurde es unter der Aufsicht des Propagandaministeriums weiter betrieben. Sein Zuschauerraum überstand den Zweiten Weltkrieg weitgehend unversehrt, sodass das Theater 1947 als Komische Oper wiedereröffnet wurde, die bis heute das populäre Musiktheater pflegt – jedoch als subventionierte Einrichtung.[104]

Gaiety Theatre und Metropol-Theater eignen sich in besonderer Weise für einen Vergleich, da sie in der jeweiligen Theaterlandschaft eine ähnliche Position einnahmen. Beide waren populäre Theater, insofern sie Unterhaltung für ein großes, heterogenes Publikum boten. Beide lancierten und popularisierten neue Gattungen, die in der Folge von anderen Theatern übernommen wurden. Darüber hinaus lassen sich an ihnen allgemeine Entwicklungen exemplarisch nachvollziehen: In der Zeit des Theaterbooms entstanden, erlebten sie bis zum Ersten Weltkrieg einen ungebrochenen Aufstieg, in der Wirtschaftskrise der zwanziger und dreißiger Jahre gerieten sie in Bedrängnis, um dann einen Niedergang zu erleben. Und nicht zuletzt partizipierten beide Theater intensiv am Kulturaustausch zwischen London und Berlin.

Theatergeschichte

Die deutsche Theatergeschichte hat sich seit ihren Anfängen und bis heute auf das Kunsttheater konzentriert und das kommerzielle Unterhaltungstheater, von wenigen Ausnahmen abgesehen, weitgehend ausgeblendet. Günther Rühle erwähnt es in seiner Meistererzählung *Theater in Deutschland* praktisch nicht, vom Metropol-Theater spricht er nur abschätzig als von einem „musikalischen Lusthaus der kleinen Seelen“.[105] Desgleichen ist für Manfred Brauneck in seiner europäischen Theatergeschichte ein Theater, „das sich kompromißlos der Unterhaltung und dem Geschäft verschrieb“, nicht von Interesse.[106] Und bei Erika Fischer-Lichte handelt bloß ein Nebensatz von dem „seichten, kommerziellen Unterhaltungstheater“.[107] All diesen Urteilen liegt die Vorstellung zugrunde, dass „Kunst und Kommerz […] sich schlecht“ vertragen, dass ein „rein geschäftlich orientiertes Theater […] die Bühnenkunst ruinieren“ musste.[108] Die immer wiederkehrende

[104] Vgl. FREUND, Aus der Frühzeit; STOMPOR, Die Komische Oper; GENZEL, Die Komische Oper; HOSFELD et al., Komische Oper Berlin.
[105] RÜHLE, Theater in Deutschland, S. 214.
[106] BRAUNECK, Die Welt als Bühne, 3. Bd., S. 18.
[107] FISCHER-LICHTE, Geschichte des Dramas, 2. Bd., S. 84.
[108] GIESING, Umschlagplatz der Kulturgüter, S. 55; FREYDANK, Zur Einführung, S. 12.

Argumentation, der zufolge kommerziell angebotenes Theater keine Kunst sei und künstlerisch wertvolles Theater nicht kommerziell angeboten werden könne, hat eine lange Vorgeschichte. Sie entstand zeitgleich mit dem Geschäftstheater gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Schon die Theaterkritik der Jahrhundertwende differenzierte strikt zwischen Kunst und Unterhaltung. Dies wirkt bis heute nach, wobei inzwischen jedoch ein Umdenken eingesetzt hat.[109] Auch gab es stets eine Forschung abseits des wissenschaftlichen Mainstreams.[110]

Obwohl einzelne Historiker wie etwa Thomas Nipperdey schon seit Längerem die gesellschaftliche Bedeutung des Theaters hervorgehoben haben, beginnt die deutsche Geschichtswissenschaft erst allmählich, es als Gegenstand ernst zu nehmen.[111] Bemerkenswert ist dabei erneut die Konzentration auf das Kunsttheater und insbesondere auf die Oper als dem ‚hochkulturellsten' aller Genres. Sie steht im Mittelpunkt von Ute Daniels grundlegender Geschichte des Hoftheaters und ist Gegenstand einer Reihe neuerer Studien.[112] Eine Ausnahme ist Martin Baumeisters Buch *Kriegstheater*, in dem er das Berliner Unterhaltungstheater während des Ersten Weltkriegs untersucht. Dass er dabei auf der Arbeit eines amerikanischen Historikers aufbaut, ist kein Zufall, denn in den USA ist die Populärkultur längst als historischer Forschungsgegenstand etabliert. *Berlin Cabaret* von Peter Jelavich ist ein grundlegender Beitrag zur Geschichte des Berliner Unterhaltungstheaters zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus. Jelavich verweist darin auch auf die Bedeutung jüdischer Akteure für die populäre Bühne. Diesem Thema geht Marline Otte in *Jewish Identities in German Popular Entertainment* systematisch nach, wobei sie neben Zirkus und Jargon-Theater auch das Metropol-Theater betrachtet. Allen drei Büchern verdankt die vorliegende Studie sowohl auf inhaltlicher als auch auf methodisch-theoretischer Ebene wesentliche Anregungen.

Manche Defizite der deutschen Theatergeschichtsschreibung werden umso deutlicher, stellt man ihr die britische gegenüber. Das gilt zunächst für die materielle Seite des Theaters. Die Annahme, dass Rahmenbedingungen wie der Raum und die Ökonomie von zentraler Bedeutung sind, ist in der anglo-amerikanischen Theaterwissenschaft fest etabliert.[113] Mit *The Economics of the British Stage* von Tracy Davis liegt eine Wirtschaftsgeschichte des britischen Theaters vor.[114] Erika Rappaport hat zudem eine enge Verflechtung zwischen Warenhäusern und Thea-

[109] Vgl. Marx, Max Reinhardt; ders., Das theatralische Zeitalter; Leonhardt, Piktoral-Dramaturgie.

[110] Vgl. Klotz, Bürgerliches Lachtheater; ders., Operette; Jansen, Glanzrevuen; ders. (Hrsg.), Unterhaltungstheater; Frey, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg'; Linhardt, Inszenierung der Frau; Lichtfuss, Operette im Ausverkauf.

[111] Nipperdey, Deutsche Geschichte 1866–1918, 1. Bd., S. 793.

[112] Vgl. Daniel, Hoftheater; Ther, In der Mitte der Gesellschaft; Müller, Einleitung.

[113] Vgl. Mackintosh, Architecture, Actor and Audience; Carlson, Places of Performance; McAuley, Space in Performance; Wiles, A Short History; Knowles, Reading the Material Theatre.

[114] Davis, The Economics; allerdings bietet Freydank (Hrsg.), Theater als Geschäft, trotz der Voreingenommenheit gegen das Geschäftstheater eine hilfreiche Grundlage.

terindustrie in London nachgewiesen.[115] Auch das Publikum und seine soziale Zusammensetzung haben schon früh die Aufmerksamkeit der britischen Forschung geweckt, eine Entwicklung, die mit *Reflecting the Audience* von Jim Davis und Victor Emeljanow einen vorläufigen Höhepunkt erreicht hat.[116] Die erwähnten Studien haben Vorbildcharakter für die deutsche Theatergeschichte, insofern sie die Aufmerksamkeit auf bislang nicht erforschte Felder lenken und Methoden zu deren Erforschung an die Hand geben.

Als am besten erforscht unter den populären Vergnügungen Großbritanniens kann die Music Hall gelten, die dort eine noch wichtigere Stellung einnahm als das Varieté auf dem Kontinent. Die Musical Comedy, die man als eine bürgerliche, familienfreundliche Variante der Music Hall beschreiben könnte, rückt dagegen erst seit Kurzem verstärkt ins Blickfeld. Federführend war dabei mit Peter Bailey ein Historiker, der bereits die Forschung zur Music Hall mitinitiiert hat.[117] Mit *Musical Comedy on the West End Stage* von Len Platt liegt inzwischen eine erste Gesamtdarstellung vor.[118] Wie Bailey und Platt zeigen, eignet sich das populäre Musiktheater auf ideale Weise zur Analyse der gesellschaftlichen Wahrnehmung vieler zeitgenössischer Themen. Diesen Ansatz greift die vorliegende Studie auf.

In deutschsprachigen Gesamtdarstellungen zur Geschichte der Populärkultur nimmt das Theater meist eine Leerstelle ein. Kaspar Maase behandelt es in seiner Gesamtdarstellung *Grenzenloses Vergnügen* ebenso wenig wie der von ihm und Wolfgang Kaschuba herausgegebene Band *Schund und Schönheit*.[119] Der Grund dafür liegt auf der Hand: Da Theater in Deutschland heute vielfach als elitäres Vergnügen gilt und sich die Theatergeschichte weitgehend auf das Kunsttheater konzentriert hat, ist das populäre Theater in Vergessenheit geraten.

Ähnliches gilt für die Mediengeschichte. Bringt man einen umfassenderen Medienbegriff in Anschlag, bei dem Medium weniger als „technisch-materiell definierter Übertragungskanal von Informationen“, sondern im Sinne eines „konventionell als distinkt angenommenen Kommunikationsdispositivs“ verstanden wird, dann kann man Theater durchaus als Medium betrachten.[120] Zwar übermittelte es keine Nachrichten und Botschaften im engeren Sinne, aber es *ver*mittelte Werte, Einstellungen und Ansichten und trug zu deren Herausbildung bei. Auch wenn man Massenmedien als „massenhaft verbreitete Medien für die […] Verbreitung von Wissen und Unterhaltung an ein anonymes, heterogenes und disperses Publikum“ versteht, bietet es sich an, das Theater der Jahrhundertwende mit seinem

115 Rappaport, Shopping for Pleasure, insbes. S. 178–214.
116 Vgl. Booth, East-End and West-End; Davis und Emeljanow, Reflecting the Audience; dies., The Audience.
117 Bailey, Musical Comedy.
118 Platt, Musical Comedy, insbes. S. 1–23; siehe auch Singleton, Oscar Asche.
119 Maase, Grenzenloses Vergnügen; ders. und Kaschuba (Hrsg.), Schund und Schönheit.
120 Rajewsky, Intermedialität, S. 7; siehe auch Schoenmakers et al., Einleitung; Balme, Die Bühne des 19. Jahrhunderts.

Massenpublikum einzubeziehen.[121] Deshalb findet es in medienwissenschaftlichen – im Gegensatz zu historischen – Überblicksdarstellungen zur Mediengeschichte auch durchaus Berücksichtigung.[122] Statt von einem Medium könnte man im Falle des Theaters allerdings auch von einem Meta-Medium sprechen, da es verschiedene Medien miteinander kombinierte.[123] So kamen auf der Bühne Film- und Toneinspielungen zum Einsatz, wurden im Zuschauerraum Programmzettel verteilt, Noten und Postkarten verkauft. Darüber hinaus wirkte das Theater auf andere Medien ein, etwa wenn die Zeitungen über Premieren berichteten, das Kino ihm seine Stoffe entlieh oder das Radio Theatervorstellungen übertrug. Diese intermedialen Zusammenhänge aufzuarbeiten und zugleich einen Beitrag zu einer systematischen Mediengeschichte des Theaters zu leisten, die seine Entwicklung in der massenmedialen Sattelzeit der Jahrhundertwende nachzeichnet und die Produktion ebenso wie Publikum und Inhalte berücksichtigt, ist ein Ziel dieses Buches.

Obwohl Musiktheater ohne Musik unvorstellbar ist, konzentrieren sich die meisten Studien von Historikern zu diesem Thema auf Texte, Inszenierungen und Publikum. *Inszenierte Moderne* geht darin nicht über sie hinaus. Das hat vor allem drei Gründe: erstens die schwierige Quellenlage; zweitens erfordert die Einbeziehung musikalischer Beispiele (ob gedruckt oder aufgenommen) nicht nur eine musikwissenschaftliche Expertise, sondern auch Methoden, um diese sinnvoll in eine historische Analyse einzubetten; und drittens konzentriert sich diese Studie weitgehend auf Aspekte, die durch eine Untersuchung der Musik nur sehr bedingt gewänne. Wo es sich allerdings anbot, wie bei der Deutung mancher Szenen, wurde sie durchaus berücksichtigt.

Trotz dieser Auslassung ist die der Arbeit zugrunde liegende Quellenbasis breit gefächert. Das ist auch notwendig, denn „[p]opular theatre rarely ends up in print".[124] Während die Texte des literarischen Theaters in leinengebundenen, wissenschaftlich editierten Gesamtausgaben vorliegen, erreichten die Programme, Schlagertexte, Noten und Bildpostkarten des Unterhaltungstheaters zwar weite Nutzerkreise, doch machte sich kaum jemand die Mühe, diese Artefakte aufzubewahren. Erschwerend kommt noch hinzu, dass nur wenige Theater eigene Archive anlegten. Im Fall des Gaiety Theatre und des Metropol-Theaters ist nahezu die gesamte hausinterne Überlieferung vernichtet worden.

Die Geschichte des Unterhaltungstheaters ist deshalb an die staatliche Überlieferung verwiesen. Aufgrund behördlicher Konzessionierung und polizeilicher Überwachung finden sich in den National Archives, in den Metropolitan Archives

[121] SCHILDT, Das Jahrhundert der Massenmedien, S. 189.

[122] Vgl. FAULSTICH, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 11, 20–25, 112–118, 244–247; ders., Medienwandel, S. 219–225; SCHANZE (Hrsg.), Handbuch der Mediengeschichte; siehe dagegen ROSS, Media; ders. und FÜHRER (Hrsg.), Mass Media; BÖSCH, Mediengeschichte; DANIEL und SCHILDT (Hrsg.), Massenmedien.

[123] Ähnlich argumentiert Alexander Geppert für das Meta-Medium Weltausstellung, vgl. GEPPERT, Fleeting Cities, S. 3–5.

[124] SCHECHTER, Back to the Popular Source, S. 3.

und in der British Library in London sowie im Landesarchiv Berlin umfassende Überlieferungen. Von größter Bedeutung sind die in den genannten Archiven lagernden Theaterzensurexemplare. In Berlin musste bis 1918, in London sogar bis 1968 jedes Stück vor der Aufführung der Zensurbehörde vorgelegt und von dieser genehmigt werden.[125] Allein diesem Umstand ist es zu verdanken, dass viele der Stücke überlebt haben und sich heute noch studieren lassen. Dieser Quellenbestand wird ergänzt durch Programmzettel, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Denkschriften, Jahrbücher, Memoiren und Fotografien. Neben den bereits genannten Archiven wurde deshalb auch die Theatersammlung des Victoria & Albert Museums, des City of Westminister Archive Center, der Mander & Mitchenson Theatre Collection sowie der Stiftung Stadtmuseum Berlin und der Theaterhistorischen Sammlung der Freien Universität Berlin eingesehen.

Strukturen, Praktiken, Repräsentationen

„Current thinking about modernity is broken into two different compartments, hermetically sealed off from one another: ‚modernization' in economics and politics, ‚modernism' in art, culture and sensibility", kritisierte der Philosoph Marshall Berman in den 1980er Jahren. Daran hat sich bis heute wenig geändert, denn während Sozial-, Wirtschafts- und Globalhistoriker sich mit Modernisierungsprozessen beschäftigen, dabei aber die moderne Kunst und Literatur außen vor lassen, interessiert sich die Kulturgeschichte selten für wirtschaftliche und soziale Aspekte. „Kaum einmal wird ernsthaft bedacht", wandte Umberto Eco ebenfalls bereits in den 1980er Jahren ein, „daß die Massenkultur […] den wirtschaftlichen Mechanismen unterworfen ist, die auch die Herstellung, den Absatz und den Konsum der übrigen Industrieprodukte regulieren".[126]

Wie der Überblick über die Forschungsliteratur deutlich gemacht hat, konzentrieren sich auch theaterhistorische Studien meist entweder auf materielle und strukturelle Aspekte wie Ökonomie und Publikum, oder sie behandeln die Repräsentation von Themen wie Klasse oder Geschlechteridentitäten auf der Bühne. Schon aus pragmatischen Gründen ist diese Arbeitsteilung nachvollziehbar, doch wird sie der Realität des Theaters (wie der Populärkultur überhaupt) nicht gerecht. Ein Beispiel für eine Studie, die diesen Gegensatz aufzubrechen vermochte, ist *The Jazz Scene* von 1959, in der Eric Hobsbawm Betrachtungen zu Musik, Ökonomie, Publikum und Darstellern miteinander verwob.[127] In dieser Tradition will die vorliegende Studie Strukturen, Praktiken und Repräsentationen – Modernisierung und kulturelle Moderne – zusammendenken und ihre Wechselwirkungen rekonstruieren, wobei sie an allgemeinere kulturhistorische Überlegungen von Roger Chartier anknüpft.[128]

125 Vgl. Stark, Banned in Berlin; Nicholson, The Censorship; sowie das Kapitel über die Zensur.
126 Eco, Apokalyptiker und Integrierte, S. 48.
127 Vgl. Hobsbawm, The Jazz Scene.
128 Vgl. Chartier, Kulturgeschichte; ders., Zeit der Zweifel.

Unter Strukturen werden dabei materielle Rahmenbedingungen wie Gesetze, Zensur, die Architektur und Lage der Theater, die soziale Zusammensetzung von Publikum und Schauspielerschaft sowie die wirtschaftlichen Entwicklungen und Betriebsformen, unter Praktiken das Agieren von Staat, Theaterbetrieben und Zuschauern innerhalb dieses Rahmens verstanden. Mit Repräsentation ist das Geschehen auf der Bühne gemeint, wobei mit Chartier zwischen „Darstellung und Dargestelltem", das heißt zwischen dem „Instrument einer mittelbaren Erkenntnis, welches einen abwesenden Gegenstand zeigt", und ihrer symbolischen Dimension der Vergegenwärtigung von sozialen und politischen Machtverhältnissen, Vorstellungen und Ansichten unterschieden wird.[129] Nicht zuletzt kann das Theater selbst als ein „Repräsentant" im Sinne Chartiers verstanden werden, insofern es „in sichtbarer und beständiger Weise die Existenz [...] der Gemeinschaft" bekundete.[130] Zugleich repräsentierte es aber auch die Werte, Einstellungen und Mentalitäten seines Publikums.

Strukturen, Praktiken und Repräsentationen weisen über das Theater hinaus auf größere Entwicklungen. Die tief greifenden Umwälzungen der langen Jahrhundertwende blieben nicht ohne Folgen für das Theater, das sich analog zu anderen Bereichen kommerzialisierte, demokratisierte und internationalisierte, kurz gesagt: ‚modernisierte', sofern man darunter keine unvermeidliche und vorgezeichnete, teleologische Entwicklung, sondern eine Anpassung an veränderte Zeitbedingungen versteht. Das Theater war Produkt und Produzent der Moderne zugleich. Es reagierte nicht nur auf den Wandel in Politik, Gesellschaft und Wirtschaft, sondern war selbst ein Agent der Veränderung, etwa wenn es die Kommerzialisierung von Unterhaltung vorantrieb. Darüber hinaus reflektieren die Repräsentationen umfassende gesellschaftliche Zusammenhänge, denn das Theater machte die Moderne selbst zum Thema, wodurch es wiederum auf sein Publikum einwirkte. Indem es Narrative, Typen und Symbole für eine in beständiger Wandlung begriffene Welt hervorbrachte, trug es bei zum Prozess der ‚inneren Modernisierung'.

Inszenierte Moderne sieht Strukturen, Praktiken und Repräsentationen in einem komplexen Beziehungsgeflecht zueinander stehend. Die Interaktionen und Interdependenzen zwischen materiellen Gegebenheiten, praktischem Handeln und den Inszenierungen auf der Bühne werden im Folgenden anhand von vier Themenfeldern untersucht, die vier großen Paradigmen der Geschichtswissenschaft entsprechen: Politik, Raum, Gesellschaft und Wirtschaft.

Im Mittelpunkt des ersten mit *Theaterpolitik* überschriebenen Teils steht die Liberalisierung der Theatergesetzgebung, ohne die eine Expansion der Theaterunterhaltung in London und Berlin nicht möglich gewesen wäre, sowie das grundsätzliche Verhältnis zwischen Theater und Staat in Form von Konzessionierung, Überwachung und Zensur, womit der Komplex von „Disziplinierung von

129 Ebd., S. 13 f.
130 Ebd., S. 15.

Wahrnehmung und Kommunikation" angeschnitten wird.[131] Im Anschluss daran wird die Frage diskutiert, welche politischen Themen unter diesen Bedingungen auf der Bühne aufgegriffen werden konnten und wie Politik inszeniert wurde.

Der zweite Teil wendet sich den *Theaterräumen* zu, das heißt dem Theater als architektonischem Raum und der Lage der Theater in der Stadt sowie deren Beziehungen zu Provinz und Ausland, womit die mediengeschichtliche Forderung aufgegriffen wird, den Verbindungen zwischen Medien und urbanem Raum mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Daneben waren Räume wie die Stadt, das europäische Ausland oder die überseeische, außereuropäische Welt beliebte Themen auf der Bühne. Sie stehen deshalb im Mittelpunkt des dritten Unterkapitels.

Theatergesellschaft, der dritte Teil der Studie, ist sozialgeschichtlich angelegt und betrachtet zunächst die Größe und soziale Gliederung des Publikums. Er fragt danach, welche Schichten in der Zeit der langen Jahrhundertwende am Theater partizipierten und wie sich die Zusammensetzung des Publikums über den Untersuchungszeitraum hinweg veränderte. Überdies behandelt er die soziale Interaktion der Zuschauer untereinander sowie die Beziehung zwischen Zuschauerraum und Bühne und also die „Mediennutzung als soziales Handeln".[132] Anschließend wird die Entwicklung des Schauspielberufs, die soziale Rekrutierung der Darsteller und ihre sozioökonomische Situation betrachtet, bevor ein drittes Unterkapitel sich der Repräsentation gesellschaftlicher Themen wie Klasse, Geschlechteridentitäten und jüdischen Charakteren zuwendet.

Der vierte und letzte Teil behandelt das *Theatergeschäft* und damit ökonomische Aspekte wie Unternehmensstrukturen, Konzentrationsprozesse, Einnahmen und Ausgaben sowie die von den Zeitgenossen viel kommentierte Industrialisierung und Internationalisierung des Theaters. Analog dazu untersucht das dritte Unterkapitel die Inszenierung des beginnenden Massenkonsums anhand der Repräsentation von Reklame, Warenhaus und Mode auf der Bühne.

Inszenierte Moderne geht also primär thematisch vor, wobei jedes einzelne der insgesamt vier Kapitel der Chronologie vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg folgt und die Geschichte aus einem anderen Blickwinkel erzählt. Die Strukturierung nach Themenfeldern trägt nicht zuletzt den Anforderungen des Vergleichs Rechnung, der stets ein tertium comparationis benötigt, also einen Aspekt, auf den hin zwei Gegenstände miteinander verglichen werden. Darüber hinaus fragt jedes der vier Kapitel nach Kontakten, Austausch und Verflechtungen zwischen London und Berlin.

Wenn oben gesagt wurde, dass dieses Buch eine Geschichte von Aufstieg und Fall erzählt und damit die Form einer Tragödie besitzt, gilt dies nur mit Einschränkungen. Einmal zeigt gerade der Vergleich mit London, dass der Untergang des Geschäftstheaters in Deutschland nicht vorherbestimmt und unvermeidlich war, sondern das Ergebnis von konkreten historischen Entwicklungen und Entscheidungen. Sodann sind die zwölf folgenden Kapitel nicht dem klassischen,

131 SCHILDT, Das Jahrhundert der Massenmedien, S. 184.
132 Ebd., S. 184.

fünfaktigen Aufbau verpflichtet. Eher gleichen sie einer Revue, bei der eine Reihe gleichberechtigter Nummern mittels wiederkehrender Charaktere, eines losen roten Fadens und übergreifender Leitmotive zusammengehalten werden. Die Schauplätze dieses Buches sind Berlin und London, das Metropol-Theater und das Gaiety Theatre, seine Charaktere sind Theaterdirektoren, Autoren, Komponisten und Darsteller. Roter Faden ist die Geschichte des populären Theaters vom Theatre Act von 1843 und der Reform der Gewerbeordnung 1869 bis zu Weltwirtschaftskrise und Zweitem Weltkrieg. Leitmotive sind die Fragen nach der Entstehung und Etablierung der modernen Populärkultur und ihrer Internationalisierung, den Interaktionen zwischen traditionellen und neuen Medien, den Beziehungen zwischen Großbritannien und Deutschland sowie schließlich nach der Inszenierung der Moderne auf der Bühne.

Theaterpolitik ist der Sammelname für alles Drum und Dran, das am Theater hängt und mit der eigentlichen Aufgabe des Theaters, Theater zu spielen, nichts zu tun hat.

Arthur Kahane[1]

Don't let us play at Politics [...] the politics of the Theatre are futile.

Edward Gordon Craig[2]

1. Theaterpolitik

Arthur Kahane, Dramaturg und Mitarbeiter Max Reinhardts am Deutschen Theater in Berlin, hatte, ebenso wie der Theaterreformer Edward Gordon Craig, keine hohe Meinung von der Theaterpolitik. Für ihn war sie ein Sammelbegriff für alle die Dinge, mit denen sich jeder Theaterdirektor unweigerlich auseinanderzusetzen hatte, obwohl sie ihn doch nur ablenkten vom Eigentlichen des Theaters. Dass jemand, der vor allem spielen und inszenieren wollte, die Theaterpolitik, das heißt die Gesetze, Verordnungen und Regulierungen, durch die der Staat Einfluss auf das Theater nahm, angefangen bei der Konzessionierung, über bau- und sicherheitspolizeiliche Überwachung bis hin zur Zensur, als störende Einmischung empfand, die ihn an seiner „eigentlichen Aufgabe" hinderte, ist leicht nachzuvollziehen. Wie Kahane empfanden die meisten Theaterunternehmer und -direktoren.

Der Staat wiederum sah im Theater, wo viele Menschen zusammenkamen und Emotionen angesprochen wurden, eine potentielle Gefahr für die öffentliche Ordnung, weshalb es mehr noch als andere Gewerbe reguliert und überwacht werden musste. Dennoch wäre es falsch, Theater und Politik rein als Antagonisten zu betrachten. Manchmal waren es die Theaterdirektoren selbst oder ihre Interessenvertretungen, die nach dem Staat riefen. Mitunter forderten Schauspieler oder Zuschauer sein Eingreifen. Theaterpolitik wirkte sich auf alle Aspekte des Theaterbetriebs aus und betraf alle am Theater beteiligten Gruppen. Sie legte die Rahmenbedingungen fest, innerhalb derer die Theater als kommerzielle Unternehmen tätig waren. Deshalb muss sie am Anfang dieser Geschichte stehen.

Ausgangspunkt ist die Liberalisierung der Theatergesetzgebung in Großbritannien und Preußen um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in deren Zuge die rechtlichen Grundlagen geschaffen wurden, die dann die Rahmenbedingungen bildeten, innerhalb derer sich die weitere Entwicklung vollzog. Dem geht das erste Unterkapitel nach. Das zweite betrachtet die Zensurgesetzgebung und -praxis, denn in Großbritannien wie in Preußen verlangte der Staat, dass jedes Theaterstück vor der Aufführung zur Begutachtung vorgelegt wurde. Umgekehrt aber behandelte auch das Theater politische Themen auf der Bühne. Um welche es sich dabei handelte, wie sie dargestellt wurden und wie dies trotz der Zensur möglich war, danach fragt das dritte Unterkapitel.

1 Kahane, Theater, S. 66.
2 Craig, The Theatre Advancing, S. xlix.

> Bis heute hat der Staat nicht einmal als Gesetzgeber das Interesse für die Kulturmission des Theaters im erforderlichen Umfange aufgebracht. Sein Interesse war noch immer vorwiegend negativer Natur. Er beschränkte durch die Zensur die Freiheit der Kunstausübung. Im übrigen überließ er das Theater der gewerblichen Freiheit, so bedenklich auch ihre Folgen sich gestalteten.
>
> Ludwig Seelig[3]

> Moreover, democratic Government […] has left the welfare of the stage to the mercy of the mere speculator, and as a result the theatre of to-day is controlled by those who keep from the public the representation of what is best in life, or at least of what is most appropriate, solely for considerations of personal gain.
>
> William Poel[4]

1.1 Gesetzgebung

Bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein hatte der Betrieb eines Theaters, zumindest soweit es das Stadtzentrum von London und Berlin anging (für vor den Toren der Stadt gelegene Theater galten andere Regeln), ein königliches Privileg zur Voraussetzung. Da ein solches fast nie gewährt wurde, besaßen die im Zentrum ansässigen Bühnen faktisch ein Monopol auf Theaterunterhaltung. Vor dem Hintergrund des allgemeinen Liberalisierungsschubes im 19. Jahrhundert stellte der britische Staat, später auch der preußische, die Theatergesetzgebung auf eine neue, liberalere Basis. Das feudale Privilegiensystem wurde durch ein modernes Konzessionierungssystem ersetzt: zuerst 1843 mit dem *Theatre Act* in Großbritannien, dem Mutterland des Liberalismus, dann 1869 mit der Reform der Gewerbeordnung in Preußen. Viele Studien über das Theater in London und Berlin beginnen deshalb mit diesen Jahren.[5] Beide Gesetzeswerke hoben die zuvor existierenden, restriktiven Bestimmungen auf und schufen neue, vergleichsweise liberale rechtliche Voraussetzungen, unter denen seitdem die Theater betrieben wurden. An die Stelle eines königlichen Privilegs trat eine Konzession.

Die Bedeutung und Tragweite der neuen Gesetzgebung werden allerdings nur verständlich, wenn sie vor dem Hintergrund des vorangegangenen Systems gesehen werden, weshalb auch die rechtliche Situation vor der Novellierung betrachtet werden muss. Zugleich markierten die neuen Gesetze keineswegs einen Endpunkt, sondern läuteten einen grundsätzlich veränderten Umgang des Staates mit dem Theater ein. Eine vollständige „Theaterfreiheit“, von der zeitgenössisch oft die Rede war, brachten auch sie nicht, denn eine Theaterkonzession war immer an bestimmte Voraussetzungen und an die Einhaltung von Regeln

[3] Seelig, Geschäftstheater oder Kulturtheater?, S. 32.
[4] Poel, What is wrong with the Stage?, S. 9.
[5] Vgl. Nicoll, English Drama, S. 5f.; Davis, The Economics, S. 16–18; Leonhardt, Piktoral-Dramaturgie; Freydank (Hrsg.), Theater als Geschäft.

geknüpft.[6] Vor allem im Deutschen Reich wurden seit den 1880er Jahren die Bedingungen für die Konzessionsgewährung sukzessive verschärft. Auch in Großbritannien gab es eine lange, immer wieder aufflackernde Debatte über die Ausgestaltung der Konzession, die zur Einsetzung mehrerer parlamentarischer Untersuchungsausschüsse führte. Diese fortgesetzte Beschäftigung der Behörden und Parlamente belegt für sich bereits, welche Bedeutung dem Theater staatlicherseits beigemessen wurde. Eine neue Qualität erlangte die Einflussnahme des Staates nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland, als das Reich die vormals im Besitz der Krone befindlichen Bühnen als Staatstheater übernahm, und dann erneut mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Diese Entwicklung zeichnet das folgende Kapitel nach.

Liberalisierung

Die ersten ständigen Theater Londons, das Red Lion und The Theatre, befanden sich vor den Toren der Stadt in Stepney und Whitechapel. Das Globe Theatre, an dem Shakespeare beteiligt war und in dem viele seiner berühmtesten Stücke uraufgeführt wurden, lag unweit des heutigen Nachbaus auf dem der City of London gegenüberliegenden Themseufer in Southwark.[7] Da Theater als unmoralisch galt, wurde es nicht in der Stadt geduldet, weshalb sich die Bühnen außerhalb der Stadtmauern ansiedelten. Unter der Regierung Oliver Cromwells wurden dann 1642 alle Theater geschlossen.[8] So kam es, dass es in London keine Bühne mehr gab, als Charles II. 1660 aus dem holländischen Exil nach Großbritannien zurückkehrte. Schon drei Monate nach seiner Thronbesteigung verlieh er an die beiden Höflinge Thomas Killgrew und William Davenant Patente, die es ihnen gestatteten, in London Theater zu spielen. Diese Patente waren nicht an ein bestimmtes Theater oder einen bestimmten Ort geknüpft, führten aber zur Etablierung des Theatre Royal Drury Lane (1663) und des Theatre Royal Covent Garden (1732). Das *royal* im Titel bezog sich allerdings lediglich auf das *royal patent*, das königliche Privileg. Im Gegensatz zu den in dieser Zeit entstehenden kontinentalen Hoftheatern handelte es sich um private, kommerzielle, von der Krone unabhängige Unternehmen. Das gilt auch für das Theatre Royal Haymarket, das als drittes Theater 1766 ein königliches Patent erhielt.[9]

Um die *patent theatres* vor der wachsenden Konkurrenz zu schützen, verabschiedete das Parlament 1737 den *Licensing Act*. Da er jedoch den Einflussbereich des Lord Chamberlain, des für die Theater zuständigen königlichen Hofkämmerers, auf Westminister beschränkte, führte er unabsichtlich dazu, dass sich außerhalb dieses Distrikts immer mehr sogenannte Nebentheater (*minor theatres*) an-

6 Hahn, Das deutsche Theater, S. 38; Max Martersteig, Theater-Manchesterthum, Die Zukunft 5 (1893), S. 462–466; Jacobsohn, Das Theater der Reichshauptstadt, S. 7.
7 Vgl. Sutcliffe, London, S. 27–28; Rexroth, Grenzen der Stadt.
8 Vgl. Senelick, Closure of Theatres, S. 223.
9 Vgl. Donohue, Introduction, S. 4–14; Rowell, Victorian Theatre, S. 12 f.; Booth, Theatre, S. 6; Davis, The Economics, S. 17–20.

siedelten. Neben ihrer peripheren Lage waren sie noch dadurch benachteiligt, dass sie nicht alle Genres aufführen durften, denn die als aristokratisch geltenden Gattungen Oper und Tragödie blieben Drury Lane und Covent Garden vorbehalten, weshalb sich die Nebentheater mit neu entstandenen dramatischen Mischformen, dem sogenannten *illegitimate drama*, begnügen mussten. Auf diese Weise wurde die Trennung der Kultur in hoch und nieder per Gesetz festgeschrieben.[10]

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gründeten private Theaterunternehmer weitere solcher *minor theatres*, bis es 1843 mehr als zwei Dutzend von ihnen gab. In der Folge begann sich die kulturelle Geographie der Stadt zu verändern. So verschwammen die Unterschiede zwischen Haupt- und Nebentheater zunehmend. Der Erfolg der neuen Gattungen beispielsweise führte dazu, dass diese auch Eingang auf die Bühnen von Drury Lane und Covent Garden fanden. In den 1830er Jahren begann dann eine Kampagne gegen das Monopol der Haupttheater, bei der sich die Anwälte der Nebentheater die zeitgenössische Freihandelsrhetorik zunutze machten.[11]

Im Zuge liberaler Reformen, die im *Reform Act* von 1832 kulminierten, setzte das Parlament 1832 einen Untersuchungsausschuss ein, das Select Committee on Dramatic Literature unter der Leitung des Politikers und Schriftstellers Edward Bulwer-Lytton, das den Zustand der dramatischen Literatur und die bestehenden Vorschriften zur Regulierung der Theater überprüfen sollte.[12] Nachdem ein erster, von dem Komitee ausgearbeiteter Gesetzesentwurf 1833 im House of Lords gescheitert war, wurde 1843 der *Theatre Regulation Act* (kurz: *Theatre Act*) verabschiedet. Er hob das Monopol von Drury Lane, Covent Garden und Haymarket auf. Jedes Theater in London konnte nun jedes Genre zur Aufführung bringen. In gewissem Sinn aber war der *Theatre Act* ein Pyrrhus-Sieg für die Nebentheater, denn diese wurden nun ebenfalls der Gewalt des Lord Chamberlain unterstellt. Damit galten für sie dieselben Zensurbestimmungen wie für die Haupttheater in der Innenstadt. Davon abgesehen änderte sich durch den *Theatre Act* zunächst wenig. Da viele Nebentheater ohnehin seit Längerem gegen die bestehenden Gesetze verstoßen oder Wege gefunden hatten, sie zu umgehen, legitimierte der *Theatre Act* lediglich die ohnehin existierende Praxis. Zur Überraschung all derjenigen, die für die Theaterfreiheit gestritten hatten, führte er weder zu einer Belebung der dramatischen Literatur noch zur Gründung neuer Bühnen.[13]

In Berlin gab es bis ins 18. Jahrhundert hinein überhaupt kein ständiges Theater. Umherreisende Wandertheatergruppen, die sowohl vor bürgerlichem Publi-

[10] Vgl. MOODY, Theatrical Revolution, S. 199–215; dies., Illegitimate Theatre, S. 10–47; STAMM, Geschichte, S. 292; siehe auch ROSENFELD, Theatre; BAER, Theatre and Disorder; BURLING, Summer Theatre.

[11] Vgl. DAVIS, The Economics, S. 23, 35; siehe auch BARKER, A Theatre for the People.

[12] REPORT (1909); siehe auch STEPHENS, The Censorship, S. 9 f.; ders., The Profession of the Playwright, S. 90–91; KIFT, Victorian Music Hall, S. 90 f.; DAVIS, The Economics, S. 33–36; MOODY, Illegitimate Theatre, S. 45–47.

[13] Vgl. STAMM, Geschichte, S. 310; DAVIS, The Economics, S. 18–19; MOODY, Illegitimate Theatre, S. 206.

kum auf provisorischen Bretterbühnen als auch am Hof auftraten, waren die einzige Form von Theaterunterhaltung. Das änderte sich erst unter der Regentschaft von König Friedrich II., der 1741 den Bau der Königlichen Hofoper (der heutigen Staatsoper Unter den Linden) veranlasste. Ihr folgte 1776 das in der Nähe gelegene Königliche Schauspielhaus (das heutige Konzerthaus). Wie die britische Hauptstadt besaß nun auch Berlin zwei zentral gelegene, repräsentative Theaterbauten, die allerdings im Gegensatz zu London nicht als kommerzielle Unternehmen geführt wurden, sondern bis 1918 Teil des Hofes waren.[14] Ähnlich wie in London verfügten die Hoftheater über ein Monopol. Da der Bau eines neuen Theaters einer königlichen Erlaubnis bedurfte, der König diese aber regelmäßig versagte, waren die Hoftheater weitgehend vor Konkurrenz geschützt. Doch siedelten sich auch in Berlin außerhalb der Stadtmauern Sommertheater an.[15] Sie wurden privat – meist von Gastwirten – betrieben und bestanden aus einfachen, provisorischen Bretterbühnen unter freiem Himmel.

Im Zuge der preußischen Reformen wurden die Theater kurzzeitig dem Kultusministerium unterstellt. Aber schon 1810 übernahm die Abteilung für Gewerbepolizei im Ministerium des Inneren die Aufsicht.[16] Damit wurde das Theater zum ersten Mal als Gewerbe eingestuft, eine Entscheidung, die folgenreich blieb für seine Entwicklung bis ins 20. Jahrhundert. An die Stelle des feudalistischen Privilegiensystems, bei dem der Fürst nach Belieben eine Konzession gewähren oder versagen konnte, traten gesetzliche Regelungen. Nun durfte „niemand[em] der Gewerbeschein versagt werden, welcher ein Attest der Polizeibehörde seines Ortes über seinen rechtlich[en] Lebenswandel beibringt".[17]

Die neue Theaterfreiheit währte jedoch nur kurz. Bereits die preußische Gewerbeordnung von 1811 verschärfte die Bestimmungen wieder. Dort hieß es: „Schauspieldirektoren darf der Gewerbeschein nur mit Genehmigung des allgemeinen Polizeidepartments erteilt werden. Das Genehmigungsinstrument muß Zeit und Ort bestimmt ausdrücken, für welche es gültig sein soll".[18] Die nächste Verschärfung erfolgte 1834 mit der Einführung der sogenannten Bedürfnisfrage. Ausschlaggebend für die Erteilung einer Konzession waren danach nicht nur „die persönliche Rechtlichkeit und sonstige Qualifikation des Unternehmers", sondern auch „die örtlichen Umstände und sonstigen allgemeinen polizeilichen Rück-

[14] Freydank, Theater in Berlin, S. 36–80; Hosfeld et al., Friedrichs Traum; Quander (Hrsg.), 250 Jahre Opernhaus; Müller et al. (Hrsg.), Apollos Tempel.

[15] Vgl. Jansen und Lorenzen, Possen, Piefke und Posaunen; Louis, Vom Elysium zum Prater.

[16] Verordnung über die veränderte Verfassung aller obersten Staatsbehörden in der Preußischen Monarchie vom 27. Oktober 1810, Gesetzsammlung für die Königlich-Preussischen Staaten, 1810, S. 3.

[17] Edikt über die Einführung einer allgemeinen Gewerbesteuer vom 2. Januar 1810, in: ebd., S. 79; siehe auch Klein, Der preußische Staat, S. 31.

[18] Gesetz über die polizeilichen Verhältnisse der Gewerbe in Bezug auf das Edikt vom 9. November 1810 wegen Einführung einer allgemeinen Gewerbesteuer vom 7. September 1811, ebd., S. 263–265; siehe auch Opet, Deutsches Theaterrecht, S. 24 f.; Martersteig, Das deutsche Theater, S. 349; Klein, Der preußische Staat, S. 34; Asmussen, Die Geschichte des deutschen Theaterrechts, S. 38 f.

sichten bei Beurtheilung der Zulässigkeit solcher Anlagen".[19] Mit den „örtlichen Umstände[n]" war gemeint, dass die Polizei nur dann eine Konzession erteilte, wenn sie zu der Überzeugung kam, dass in dem entsprechenden Stadtteil ein Bedarf vorlag, den nicht bereits ein anderes Theater befriedigte. Die Entscheidung darüber, ob ein Bedarf vorlag oder nicht, war höchst subjektiv und bot den Behörden einen Vorwand, um jede Neugründung im Keim zu ersticken.[20]

Am einfachsten ließ sich ein neues Theater eröffnen, wenn die Krone dessen Gründung unterstützte. So ging selbst das erste ‚bürgerliche' Theater Berlins, das 1824 von Karl Friedrich Cerf gegründete Königsstädtische Theater, auf eine Initiative Friedrich Wilhelms III. zurück, der auf einer Reise nach Frankreich Gefallen am dortigen Vaudeville-Theater gefunden hatte. Obwohl es als privat geführtes und finanziertes Theater begann, war es bald von königlichen Subventionen abhängig, sodass ihm eher die Stellung einer inoffiziellen Hofbühne als eines Geschäftstheaters zukam. Der Fall Cerf zeigt, dass es sehr viel einfacher war, eine Konzession zu erhalten, wenn ein fürstliches Interesse bestand. Da spielte es auch keine Rolle, dass Cerf als ehemaliger Pferdehändler und Offizier weder über die gesetzlich verlangte Qualifikation noch über die nötigen finanziellen Mittel für den Betrieb eines Theaters verfügte.[21] Ähnlich verhielt es sich mit der anderen privaten Theatergründung dieser Jahre, dem 1844 unmittelbar vor dem Brandenburger Tor gebauten Kroll'schen Etablissement, zu dem Friedrich Wilhelm IV. den Anstoß gab. Wie diese beiden Beispiele zeigen, stand selbst hinter solchen Theatern, die offiziell als private Unternehmen galten, letztlich die Krone.[22]

Die Neuauflage der preußischen Gewerbeordnung von 1845 enthielt eine erneute Verschärfung des Theaterparagraphen. Demnach bedurften die Schauspielunternehmer nun „einer besonderen Erlaubnis des Oberpräsidenten der Provinz, in welcher sie ihre Vorstellungen geben wollen. Diese Erlaubnis darf ihnen nur nach vorgängigem Nachweise gehöriger Zuverlässigkeit und Bildung erteilt werden, kann jedoch auch dann, wenn sie dieser Bedingung entsprechen, nach dem Ermessen des Oberpräsidenten versagt werden".[23] Anstelle der örtlichen Polizei war nun der jeweilige Oberpräsident für die Erteilung einer Konzession zuständig. Obschon die Bedürfnisfrage weiter gültig blieb, flüchtete sich der Gesetzgeber nicht länger in Hilfskonstruktionen, um der Ablehnung eines Antrags einen Schimmer von Rechtsstaatlichkeit zu geben, sondern erklärte den Oberpräsiden-

[19] Amts-Blatt der Königlichen Regierung zu Potsdam und der Stadt Berlin, Stück 46, 14.11.1834, Nr. 55; siehe auch Itoda, Berlin & Tokyo, S. 51–63; Hoelger, Reglementierung, S. 27.

[20] Vgl. Nöbel, ‚Damals war's…', S. 46 f.; Itoda, Berlin & Tokyo, S. 51 f.; Hoelger, Reglementierung, S. 27–33.

[21] Vgl. Walther, Berliner Theater, S. 80–90; Freydank, Theater in Berlin, S. 271–290.

[22] Vgl. Freydank, Theater in Berlin, S. 238–240; Wieke, Vom Etablissement zur Oper; Maas, Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, S. 186; Itoda, Berlin & Tokyo, S. 34–35; Wieke, Vom Etablissement zur Oper, S. 9–12; Louis, Vom Elysium zum Prater, S. 22–38.

[23] § 47 der Preußischen Gewerbeordnung vom 17. Januar 1845, Gesetzsammlung für die Königlich-Preussischen Staaten, 1845, Blatt 41–78, hier S. 41; siehe auch Opet, Deutsches Theaterrecht, S. 24–25.

ten zu der allein maßgeblichen Autorität, die nach eigenem Ermessen eine Konzession erteilen oder – wie in der Mehrheit der Fälle – versagen konnte. „Ist der Oberpräsident etwa aus religiösen Rücksichten ein Gegner des Theaters überhaupt," entrüstete sich der liberale Ökonom Otto Wolff noch 1863, „wird er möglichst wenig Konzessionen ertheilen; vielleicht ebenso wird er verfahren, wenn er umgekehrt ein besonderer Freund des Theaters ist".[24]

Musste zuvor zumindest theoretisch jedem Antragsteller, der den vorgeschriebenen Nachweis erbrachte, eine Konzession erteilt werden, war dies „ein weiterer Schritt zurück zum alten Privilegiensystem".[25] Doch ging es der preußischen Regierung weniger darum, die Uhr zurückzudrehen, als ein Medium zu kontrollieren, das große Menschenmengen anzog und die Gefühle der Zuschauer ansprach. Noch war in aller Erinnerung, dass die belgische Revolution von 1830 in einer Vorstellung der national-romantischen Oper *La Muette de Portici* im Brüsseler Opernhaus begonnen hatte.[26] Wie in London entschied der preußische Staat überdies nicht nur über die Erteilung von Theaterkonzessionen, er reglementierte auch die Art der Bühnenunterhaltung. So waren Tragödie, Oper und Ballett allein den Hoftheatern vorbehalten. Alle anderen Theater waren an Operette, Schauspiel, Lustspiel, Posse und Vaudeville verwiesen. Die Trennung von Hoch- und Volks- beziehungsweise Populärkultur hatte also auch in Berlin rechtliche Ursachen.[27]

Die vormärzliche Konzessionierungspraxis machte die Eröffnung eines weiteren Theaters in Berlin bis auf Weiteres unmöglich. Die einzige Alternative war das Ausweichen vor die Tore der Stadt, da hierfür Konzessionen freigiebiger gewährt wurden. Der Theaterhistoriker Max Martersteig erklärt dies damit, dass von derart weit abgelegenen Theatern, keine Konkurrenz für die Hoftheater zu befürchten war.[28] Er verstand die Konzessionierungspraxis also vor allem als ein ökonomisches Instrument. Hinzu kamen jedoch auch hier politische Überlegungen, denn bei einem Aufruhr in einem außerhalb gelegenen Theater konnte ein Übergreifen auf die Stadt leichter verhindert werden. Allerdings hüteten sich Vorstadttheater zumeist vor der Politik und brachten in erster Linie unverfängliche Unterhaltung. Oft waren sie Teil eines Restaurationsbetriebes und das Schauspiel bloßes Beiwerk, das die Stadtbevölkerung anlocken sollte.[29] Dennoch bildeten sie die Keimzelle des späteren Berliner Geschäftstheaters. Mit dem zunehmenden Wachstum der Stadt entwickelten sich manche von ihnen – wie das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater – zu regulären Bühnen.

[24] Otto Wolff, Das Theater und die Volkswirthschaft, VIERTELJAHRESSCHRIFT FÜR VOLKSWIRTHSCHAFT UND CULTURGESCHICHTE 1 (1863), S. 96; siehe auch MARTERSTEIG, Das deutsche Theater; S. 349 f.; KLEIN, Der preußische Staat, S. 45 f.; ASMUSSEN, Die Geschichte des deutschen Theaterrechts, S. 39.

[25] KLEIN, Der preußische Staat, S. 46.

[26] Vgl. SLATIN, Opera and Revolution.

[27] Vgl. NÖBEL, ‚Damals war's…', S. 46 f.; LEONHARDT, Piktoral-Dramaturgie, S. 124; ITODA, Berlin & Tokyo, S. 51.

[28] Vgl. MARTERSTEIG, Das deutsche Theater, S. 349 f.

[29] Vgl. JANSEN und LORENZEN, Possen, Piefke und Posaunen; LOUIS, Vom Elysium zum Prater.

Aufgrund der rigiden Theaterpolitik im Vormärz blieb die Zahl der Theater sehr beschränkt. Erst unter dem Druck der revolutionären Ereignisse von 1848 erteilten die preußischen Behörden vorübergehend großzügiger Konzessionen für Sommer- und seltener für Wintertheater. Doch auf die Zugeständnisse der neuen, liberalen Regierung folgte bald nach dem Scheitern der Revolution auch im Bereich des Theaters die weitgehende Wiederherstellung der alten Ordnung. Von den sechs Schauspieldirektoren, die sich 1848 um eine Konzession bewarben, erhielt nur Friedrich Wilhelm Deichmann eine Genehmigung, mit der er das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater (das spätere Deutsche Theater) eröffnete.[30] Die Forderung nach einer Liberalisierung blieb deshalb auch nach der Revolution so aktuell wie in den Jahrzehnten zuvor. Otto Wolff verlangte 1863 die „Beseitigung des Tragödien-Monopols der Berliner Hofbühne, die Aufhebung des Konzessionszwanges, und die Beseitigung der Theater-Censur".[31] Dass Wolff weder als Unternehmer noch auf irgendeine andere Weise am Theater beteiligt war, unterstreicht, wie sehr dessen fortgesetzte Reglementierung gegen das Empfinden des liberalen Bürgertums verstieß. Im Monopol der Hoftheater und im Konzessionierungszwang sah Wolff einen ungehörigen Eingriff in den Markt, während die Abschaffung der Zensur sowieso Bestandteil der liberalen Agenda war. Dieser gesellschaftliche Rückhalt war wichtig für den langfristigen Erfolg der Theaterunternehmer bei ihrem Kampf für eine gesetzliche Neuordnung der Theaterbestimmungen. Tatsächlich blieb die Agitation für die Theaterfreiheit nicht ohne Folgen. Der von einer wirtschaftlichen Konjunktur begleitete und stimulierte gesellschaftliche Aufbruch in den Jahrzehnten nach der Revolution führte schließlich auch zu einer Liberalisierung der Theatergesetzgebung.[32]

Durch die Reform der Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund von 1869 wurde die Theatergesetzgebung auf eine neue rechtliche Basis gestellt. Nach § 32 war Schauspielerunternehmern eine Konzession nur dann zu versagen, wenn „Thatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in Beziehung auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb darthun. Beschränkungen auf bestimmte Kategorien theatralischer Darstellungen sind unzulässig".[33] Diese Bestimmung ähnelte nicht nur im Wortlaut dem Edikt von 1811, sie stellte auch faktisch die Gewerbefreiheit im Bereich des Theaters wieder her. Durch die Reform der Gewerbeordnung ließ der preußische Staat erkennen, dass er seine bisherige, restriktive Haltung aufgab und bereit war, Theaterkonzessionen in einem größeren Maßstab zu erteilen. Zusätzlich dazu vereinfachte er das Genehmigungsverfahren. Hatte die Berliner Polizei noch 1868 bloß einen von sechs

[30] Vgl. WAHNRAU, Berlin, S. 404–408; MAAS, Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater; HEINRICH-JOST, Auf ins Metropol, S. 11–12; FREYDANK, Theater in Berlin, S. 254–269; NÖBEL, ‚Damals war's…', S. 47–49; LOUIS, Vom Elysium zum Prater, S. 25.

[31] Otto Wolff, Das Theater und die Volkswirthschaft, VIERTELJAHRESSCHRIFT FÜR VOLKSWIRTHSCHAFT UND CULTURGESCHICHTE 1 (1863), 2. Bd., S. 90–108, hier S. 104.

[32] Zum historischen Kontext vgl. SIEMANN, Gesellschaft im Aufbruch.

[33] Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund vom 21. Juni 1869, BUNDES-GESETZBLATT DES NORDDEUTSCHEN BUNDES, 1869, Nr. 26, S. 245–282, hier S. 254.

Konzessionsanträgen genehmigt, kamen 1869 auf 34 genehmigte Anträge nur noch neun Ablehnungen, im folgenden Jahr auf 37 nur drei.[34] Dazu trug ebenfalls bei, dass die Bedürfnisfrage, auf die sich die Polizei bislang bei der Versagung der Genehmigung zumeist berufen hatte, abgeschafft worden war. Jedem Bürger, der nun um eine Konzession nachsuchte, musste sie gewährt werden, sofern nicht die „Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden" erwiesen war. Diese Klausel war aber in der Praxis kaum anwendbar, da dazu die konzessionierende Behörde die Unzuverlässigkeit hätte belegen müssen. Darüber hinaus hob § 32 die Beschränkungen „theatralischer Darstellung" auf, womit das Monopol der Hoftheater auf Tragödie, Oper und Ballett gemeint war. Jedes Theater konnte nun jedes beliebige Genre zur Aufführung bringen – freilich nicht jedes beliebige Stück, denn die Stücke unterlagen weiterhin der Zensur.[35]

Trotz eines eindeutigen Trends zur Liberalisierung waren weite Kreise des Bürgertums, vor allem des Bildungsbürgertums, mit der Neuordnung der Theatergesetzgebung unzufrieden. Sie hatten sich eine Unterstellung des Theaters unter eine eigene staatliche Behörde erhofft, da es in ihren Augen wie Schulen oder Museen der Bildung und Erziehung diente. Deshalb wäre es aus ihrer Sicht die Pflicht des Staates gewesen, für die Pflege und Finanzierung des Theaters aufzukommen. Der Philologe Christian Gaehde sprach für viele Bürger, wenn er erklärte, dass „infolge der Gewerbefreiheit, der Niedergang des deutschen Theaters als Kunstinstitution" eingesetzt hatte.[36] Sofern das Theater einen gesellschaftlich-repräsentativen Charakter besaß, übten ihn weiterhin die Hoftheater aus. Das bürgerliche Theater war seit 1869 ein kommerzielles Unternehmen, das den Gesetzen von Angebot und Nachfrage gehorchte.[37]

Damit bestand seit 1869 in Berlin eine rechtliche Situation, die sich kaum von derjenigen in London unterschied. Die Bestimmungen der Gewerbeordnung und des *Theatre Act* wichen in Details voneinander ab, dennoch hatten sie dieselbe Wirkung: sie beendeten das feudale Privilegiensystem und schufen eine transparente rechtliche Grundlage für die Gründung und den Betrieb von Theatern. Dies war die Voraussetzung für den im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzenden Theaterboom. Dass der *Theatre Act* rund 30 Jahre vor der Reform der Gewerbeordnung verabschiedet wurde, ist auf unterschiedliche politische Bedingungen zurückzuführen. Zur selben Zeit als der britische Staat liberale Reformen durchführte, versuchten die konservativen kontinentalen Regierungen, den Liberalismus im Keim zu ersticken. Ein wichtiger Unterschied war, dass der *Theatre Act* das Theater als eigenständige Institution behandelte und einem Minister der Krone unterstellte, während in Preußen das Theater als Gewerbe eingestuft wurde.

[34] Vgl. LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-1657.

[35] Vgl. Opet, Deutsches Theaterrecht, S. 25; Wahnrau, Berlin, S. 457–459; Asmussen, Die Geschichte des deutschen Theaterrechts, S. 40–42; Freydank, Theater in Berlin, S. 286–312; Leonhardt, Piktoral-Dramaturgie, S. 124 f.; Itoda, Berlin & Tokyo, S. 58.

[36] Gaehde, Das Theater, S. 89.

[37] Vgl. Bayerdörfer, Theater und Bildungsbürgertum; Zielske, Zwischen monarchischer Idee und Urbanität; Möller, Zwischen Kunst und Kommerz.

Und schließlich verloren die preußischen Hoftheater zwar ihr Monopol auf Oper und Tragödie, behielten als staatlich subventionierte Theater aber eine Sonderstellung, für die es keine Entsprechung in Großbritannien gab. Wie der folgende Abschnitt zeigen wird, kam es dann zwar in den folgenden Jahrzehnten immer wieder zu Verschärfungen, die 1843 beziehungsweise 1869 errichtete Rechtslage wurde jedoch bis in die Zwischenkriegszeit hinein nicht mehr grundsätzlich verändert.

Reglementierung

Spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts begannen in London immer mehr Kneipen, Unterhaltung in Form von Musik, Gesang und Tanz, aber auch kurzen Sketchen anzubieten, woraus mit der Zeit die Music Hall hervorging. Den Theaterbetreibern war diese Konkurrenz ein Dorn im Auge, weshalb es zu einem Konflikt kam, der dem zwischen den *patent* und *minor theatres* zu Beginn des Jahrhunderts ähnelte. Hauptstreitpunkt war die unterschiedliche Konzessionierung der beiden Sparten. Eine Theaterkonzession wurde vom Lord Chamberlain erteilt und enthielt die Erlaubnis, Theaterstücke jeder Art aufzuführen, versagte jedoch ausdrücklich den Ausschank von Alkohol und das Rauchen im Zuschauerraum. Die Music Halls hingegen wurden von lokalen Behörden (den *magistrates*) konzessioniert, genau so wie die Kneipen, aus denen sie hervorgegangen waren und zwar für den Ausschank von Alkohol. Nicht enthalten in dieser Lizenz war das Recht, Theaterstücke aufzuführen, weshalb sie auch die Zensur nicht betraf. Zwar kam es gerade in der Frühzeit aufgrund der unklaren Rechtslage mitunter vor, dass ein und dasselbe Etablissement beide Konzessionen führte, doch schlossen diese sich eigentlich gegenseitig aus.[38] Jede der beiden Parteien fühlte sich gegenüber der anderen im Nachteil, die Theater, weil sie keinen Alkohol ausschenken, die Music Halls, weil sie keine längeren Stücke oder Ballette aufführen durften.

Aufgrund der Konflikte zwischen Theatern und Music Halls sowie den unklaren Zuständigkeiten setzte das Parlament 1866 einen Untersuchungsausschuss ein, das Select Committee on Theatrical Licenses and Regulations, das den Auftrag hatte, die bestehende Gesetzeslage zu überprüfen.[39] In seinem Abschlussbericht kam es zu dem Ergebnis: „That the present system of double jurisdiction under which theatres are licensed by the Lord Chamberlain, and music halls, and other places of public entertainment, by the magistrates, is inconvenient and unsatisfactory".[40] Das Komitee schlug deshalb vor, dass in Zukunft der Lord Chamberlain allein für die Vergabe der Lizenzen zuständig sein sollte. An der Trennung zwischen Schank- und Theaterlizenz sollte festgehalten, den Music Halls aber erlaubt werden, Theateraufführungen abzuhalten. In diesem Zug sollte die Zensur

[38] Vgl. Kift, Victorian Music Hall, S. 90–91; Davis, The Economics, S. 59–69.
[39] Vgl. Report (1866).
[40] Ebd.

auf die Music Halls ausgeweitet werden.[41] Diese Vorschläge resultierten in einem Gesetzesentwurf, der aber im Parlament keine Mehrheit fand.[42] Die Praxis, dass zwei unterschiedliche Behörden für die Erteilung der Lizenzen zuständig waren, blieb bestehen. Die Unterschiede zwischen den beiden Sparten wurden vielmehr noch verschärft durch ein neues Gesetz zur Regulierung der Öffnungszeiten von Restaurants und Kneipen, dem *Licensing Act* von 1872.

Seit den 1880er Jahren bezichtigen sich aufgrund einer immer schärferen Konkurrenz Music Hall- und Theaterbetreiber immer häufiger gegenseitig, die Grenzen des unter der jeweiligen Lizenz Erlaubten zu überschreiten.[43] So beschwerte sich 1880 ein Theatermanager beim Lord Chamberlain über Susby's Music Hall, die nicht nur Ballette aufführe, sondern Spektakel, die denen von Drury Lane in nichts nachstünden: „In fact it is simply a large theatre with no Licence".[44] Wenige Monate später beklagte sich umgekehrt der Anwalt der Music Hall Proprietors Protection Association im Namen seiner Organisation über das Her Majesty's Theatre, das anstelle von Theaterstücken ein Varieté-Programm böte, woraufhin der Lord Chamberlain diese Praxis untersagte.[45]

Konflikte und Beschuldigungen dieser Art gab es unzählige, sodass der Lord Chamberlain ständig gezwungen war, zwischen den Betreibern der Theater und der Music Halls zu vermitteln. Zunehmend geriet er auch vonseiten des Parlamentes unter Druck, in dem 1908 ein – allerdings erfolgloser – Gesetzentwurf eingebracht wurde, der zum Ziel hatte, die Theater vollständig aus seinem Zuständigkeitsbereich herauszulösen und den lokalen Behörden zu unterstellen.[46] Erneut wurde ein Untersuchungsausschuss einberufen. Primär ging es beim Joint Select Committee of the House of Lords and the House of Commons on the Stage Plays (Censorship) von 1909 zwar um die Theaterzensur, doch daneben befasste sich das Komitee auch mit der „controversy which has been proceeding from many years between the managers of theatres and the managers of music halls as to the right of the latter to produce ‚sketches'".[47] Da es ohnehin allgemeine Praxis sei, dass die Music Halls „sketches" zur Aufführung brachten, empfahl das Komitee, nur noch eine Lizenz zu vergeben: „a single licence for both classes of houses, giving them the freedom to produce whatever entertainment may best conform to the tastes of the public which they serve".[48] Abermals wurden tagelang Zeugen und Gutachter vernommen und Gesetzesentwürfe ausgearbeitet, die jedoch wiederum so lange von den zuständigen Ministerien und im Parlament verschleppt wurden, bis auch diese Vorschläge im Sand verliefen,

[41] Ebd., S. iii f.
[42] Vgl. Davis, The Economics, S. 51 f.
[43] Vgl. ebd., S. 64.
[44] Brief an den Lord Chamberlain, 22. 9. 1880, TNA, LC 1/371.
[45] Brief des Lord Chamberlain Office an H. A. Graham, Esq., 11. 3. 1881, TNA, LC 1/384.
[46] Bill to abolish the powers of the Lord Chamberlain in respect of Stage Plays and to transfer to the Local Authority the powers of the Lord Chamberlain in respect of the Licensing of Theatres in London, Public Bills, 1908, Bd. V, Nr. 411, S. 551–559.
[47] Report (1909), S. xv.
[48] Ebd., S. xvi.

sodass letztlich die Arbeitsteilung, die sich zwischen dem Lord Chamberlain und dem London County Council herauskristallisiert hatte, unangetastet blieb.[49] Nachdem mit Herbert Beerbohm Tree sogar die führende Figur des Londoner Theaters dafür plädiert hatte, Music Halls Theaterstücke aufführen zu lassen, ging allerdings das London County Council 1912 dazu über, dies zu gestatten – für die Zensur jedoch blieb weiterhin der Lord Chamberlain zuständig.[50]

Ebenso wenig wie der *Theatre Act* in Großbritannien markierte die Reform der Gewerbeordnung für das Deutsche Reich einen Schlusspunkt der Debatte über die Konzessionierung der Theater. Das Berliner Polizeipräsidium gab zwischen 1870 und 1880 146 Konzessionen aus, von denen nur ein knappes Drittel an Theaterdirektoren oder Schauspieler, die Mehrzahl aber an Personen ging, die in den Augen der Polizei „mit der Kunst wenig oder nichts zu schaffen" hatten.[51] Nicht nur die Polizei bedauerte, „daß die Ertheilung der Concession nur in verschwindend kleiner Zahl versagt werden konnte".[52] Auch vielen Konservativen erschien „die übergroße Vermehrung" der Theater als ein „bedenklicher Uebelstand".[53] Der Staatsbeamte Ludwig Hahn veröffentlichte 1880 eine Streitschrift über *Das deutsche Theater und seine Zukunft*, in der er für die Mehrzahl der nach 1869 entstandenen Bühnen zu dem Schluss kam, „daß ihre gesammte Einrichtung und Leitung, ihr Repertoire und ihre Leistungen mit höheren Gesichtspunkten der dramatischen Kunst absolut nichts gemein haben".[54]

Als die konservative Reichstagsfraktion im selben Jahr einen Antrag auf Änderung des § 32 der Gewerbeordnung stellte, bezogen sich ihre Sprecher explizit auf Hahns Schrift, um die Notwendigkeit schärferer Gesetze zu untermauern.[55] Dem Antrag lagen auch Petitionen der Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten und des Präsidiums der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger bei. Unklar ist allerdings, ob die Konservativen auf diese Petitionen reagierten oder ob sie sich ihrer lediglich bedienten. Jedenfalls sollte der Antrag die bisherige Regelung aufheben, der zufolge eine Theaterkonzession zu erteilen war, „wenn nicht Thatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in Beziehung auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb darthun". Stattdessen sollte die Konzession versagt werden, „wenn die Behörde aufgrund von Thatsachen die Überzeugung gewinnt, daß der Nachsuchende die zu dem beabsichtigten Gewerbebetrieb erforderliche Zuverlässigkeit, insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht nicht besitzt".[56] Damit wäre die Gesetzeslage genau umgedreht worden: Hatte bislang die Polizeibehörde den Nachweis der

[49] Vgl. Thomas et al., Theatre Censorship, S. 69–107.
[50] Vgl. Burrows, Legitimate Theatre, S. 100 f.
[51] Verwaltungs-Bericht, S. 92.
[52] Ebd.
[53] Thudichum, Bismarcks parlamentarische Kämpfe, S. 291.
[54] Hahn, Das deutsche Theater, S. 39.
[55] Vgl. Verhandlungen des Reichstags, 4. Legislaturperiode, III. Session 1880, 2. Bd., Stenographische Berichte von der 38. Sitzung (26. 4. 1880), S. 919–939, hier S. 924.
[56] Ebd., S. 921.

Unzuverlässigkeit des Antragstellers zu erbringen, wäre nun dieser gezwungen gewesen, seine Unbescholtenheit zu beweisen.

Der Protest der liberalen Abgeordneten war vorprogrammiert. Mit Eugen Richter, Mitglied der Fortschrittspartei, Bannerträger des Liberalismus und Kontrahent Bismarcks, schickten sie einen ihrer besten Redner in den Ring. Während die konservativen Antragsteller in die allgemeine Klage über den Niedergang des Theaters einstimmten, argumentierte Richter, die Berliner Theaterverhältnisse hätten sich nach der Reform von 1869 nicht verschlechtert, sondern verbessert. Ihm zufolge ging es den Konservativen mit ihrem Antrag auch gar nicht um das „Prinzip der Sittlichkeit", sondern „um die Unterdrückung der billigen Volkstheater durch die Hoftheater".[57] Tatsächlich war den Hoftheatern infolge der Reform erstmals eine ernstzunehmende Konkurrenz erwachsen. Richter sah deshalb die Gesetzesvorlage als aristokratische Klientelpolitik. Dass der Gesetzesantrag einen Nachweis künstlerischer Zuverlässigkeit verlangte, wendete Richter in eine Spitze gegen Botho von Hülsen, den Intendanten der Berliner Hoftheater, der als „einfacher Gardeoffizier […] seine Befähigung für das Theater dadurch dargelegt" habe, dass „er im kleineren Kreise auf Liebhabertheatern ein gewisses Talent" bewies.[58] Der nationalliberale Abgeordnete Eduard Lasker maß dem Gesetzesvorschlag weit weniger Bedeutung zu, sah in ihm aber einen Angriff „der Reaktion" gegen die liberale Gewerbeordnung.[59]

Die liberalen Parteien stimmten geschlossen gegen das Gesetz, unterlagen aber der Majorität von Konservativen und Zentrum. Das Reichsgesetz vom 15. Juli 1880 ergänzte § 32 der Gewerbeordnung wie geplant um die Bestimmungen zur Zuverlässigkeit des Theaterunternehmers.[60] Die neue Fassung ermöglichte es der Polizei, die Konzessionen zu versagen, wenn der Antragsteller den Nachweis seiner Zuverlässigkeit nicht erbringen konnte. Ungeklärt blieb, wie er dieser Anforderung Folge zu leisten hatte. Darüber hinaus gestattete die Streichung des früheren Schlusssatzes von § 32, die Konzession auf bestimmte Gattungen zu beschränken. Tatsächlich änderte sich aber durch das Gesetz nur wenig. Das erweckt den Eindruck, den Konservativen sei es bei ihrem Gesetzesantrag weniger um die Sache gegangen, als darum, das liberale Reformwerk rückgängig zu machen. Auch im Bereich der Theaterpolitik trat Ideologie vor Realpolitik.[61]

Kaum war die überarbeitete Gewerbeordnung in Kraft getreten, kamen erneut Forderungen nach ihrer Verschärfung auf.[62] In der Zwischenzeit hatte sich die

[57] Ebd., S. 927.

[58] Ebd., S. 934; dieser Vorwurf findet sich schon bei Otto Wolff, Das Theater und die Volkswirthschaft, Vierteljahresschrift für Volkswirthschaft und Culturgeschichte 1 (1863), 2. Bd., S. 90–108, hier S. 95.

[59] Vgl. ebd., S. 934–936, siehe auch Thudichum, Bismarcks parlamentarische Kämpfe, S. 293.

[60] Gesetz, betreffend die Abänderung des § 32 der Gewerbeordnung vom 15. Juli 1880, Reichs-Gesetzblatt, 1880, Nr. 18, S. 179.

[61] Vgl. Thudichum, Bismarcks parlamentarische Kämpfe, S. 292.

[62] Vgl. Verhandlungen des Reichstags, V. Legislaturperiode, II. Session 1882/83, 2. Bd., Stenographische Berichte von der 3. Sitzung (5. 5. 1882), S. 15–38 und 5. Sitzung (8. 5. 1882), S. 43–72 und 3. Bd., 59. Sitzung (6. 4. 1883), S. 1693–1724.

Theaterlandschaft weiter ausdifferenziert. Neben die Theater im engeren Sinne war nun eine Vielzahl von Varietés getreten, die unter Begriffen wie Tingeltangel, Singspielhalle oder Spezialitätentheater firmierten. Sie waren das deutsche Äquivalent der britischen Music Hall und boten wie diese keine Theaterstücke im klassischen Sinne, sondern ein Programm aus Akrobatik, Tanz und Gesang.[63] Gegen diese neuen Etablissements glaubte die Politik einschreiten zu müssen. Durch die Amendierung der Gewerbeordnung schuf der Reichstag 1883 eine neue Lizenz nach § 33a:

Wer gewerbsmäßig Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder theatralische Vorstellungen, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet, in seinen Wirthschafts- oder sonstigen Räumen öffentlich veranstalten oder zu deren öffentlicher Veranstaltung seine Räume benutzen lassen will, bedarf zum Betriebe dieses Gewerbes der Erlaubniß ohne Rücksicht auf die etwa bereits erwirkte Erlaubniß zum Betriebe des Gewerbes als Schauspielunternehmer.[64]

Wie in Großbritannien gab es nun auch in Deutschland zwei verschiedene Lizenzen: eine für Theater und eine für Varietés, allerdings mit dem Unterschied, dass diese aufeinander aufbauten, denn wer eine Singspielhalle betreiben wollte, benötigte eine Theaterlizenz nach § 32 und zusätzlich eine nach § 33a. In den Augen des Gesetzgebers unterschieden sich die Varietés von den Theatern dadurch, dass ihnen „kein höheres Interesse der Kunst" zugrunde lag, er differenzierte also zwischen hoher und niederer Kultur. In der Praxis verschwammen die Unterschiede. Das Metropol-Theater beispielsweise, in dem die französische Kabarett-Sängerin Yvette Guilbert auftrat und das mitunter sogar Ringkämpfe ausrichtete, ähnelte in vielem mehr einem luxuriösen Varieté nach Art der Folies-Bergère oder des Empire Theatres of Varieties als einem Theater.[65] Die Formulierung vom höheren Kunstinteresse gab deshalb „häufig genug Stoff zur Heiterkeit", denn wie sie zu fassen sein sollte, blieb offen.[66] In den Augen der *Schaubühne* war diese Unterscheidung „kautschukartig, unbestimmt" und öffnete „behördlicher Willkür Tür und Tor".[67] Genau dies war jedoch das Ziel der Bestimmung: Sie sollte der Polizei einen größeren Spielraum geben, die Gründung neuer Varietés einzudämmen. Diese Strategie ging allerdings nicht auf, denn deren Zahl nahm weiterhin stetig zu.[68] Ob ein Etablissement Alkohol ausschenkte oder nicht, spielte in der Debatte im Unterschied zu Großbritannien keine Rolle, gab es in Deutschland doch genügend Theater, „in welchen während der Vorstellung geraucht und getrunken werden darf".[69]

63 Vgl. BUCHNER, Varieté; GÜNTHER, Geschichte des Varietés; JANSEN, Varieté; RET, Tingel-Tangel.
64 Gesetz, betreffend Abänderung der Gewerbeordnung, in: REICHSGESETZBLATT, Bd. 1883, S. 159–176, hier S. 160.
65 Zum Programm des Metropol-Theaters siehe LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-50-707 und 708.
66 Die Arbeiten an einem Reichstheatergesetz, DIE SCHAUBÜHNE 5 (1909), 1. Bd., S. 362–366, 391–395, 423–426, hier S. 365.
67 Ebd.
68 Vgl. HOELGER, Reglementierung.
69 Urteil des Oberverwaltungsgerichts vom 15. Mai 1902, zit. n. GOLDBAUM, Theaterrecht, S. 39.

Offen blieb die Frage, wie die Polizei feststellen wollte, ob ein Antragsteller in „sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht“ zuverlässig war, ein Problem, das bereits bei der Verhandlung des Gesetzes im Reichstag für Kritik gesorgt hatte.[70] Eine preußische Ministerialverfügung empfahl deshalb 1893, „den Vorstand eines der beiden Bühnenvereine […] um Auskunft zu ersuchen“.[71] Gemeint waren der Deutsche Bühnenverein und die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, das heißt die Interessenvertretungen der Theaterdirektoren und der Schauspieler.[72] Das Berliner Polizeipräsidium folgte dieser Aufforderung. Als Richard Schultz beispielsweise 1897 eine Konzession für das Metropol-Theater beantragte, forderte die Behörde bei der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger ein Gutachten an. Die Genossenschaft empfahl Schultz ohne Vorbehalte für die Position, da dieser nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Leiter einer Theatertournee und des Berliner Central-Theaters erhebliche Erfahrungen gesammelt habe und nicht negativ aufgefallen sei.[73] Als sich nach dessen Ausscheiden 1919 sein Kompagnon Fritz Paul Jentz um eine Konzession bewarb, empfahl die Genossenschaft, ihm diese zu versagen, da er bislang nur mit den geschäftlichen Belangen des Theaters zu tun gehabt hatte. Erst als Jentz angab, einen künstlerischen Leiter bestellen zu wollen, ließ sie ihre Bedenken fallen.[74]

Um seine finanzielle Vertrauenswürdigkeit nachzuweisen, musste ein Theaterunternehmer anfangs im Rahmen seines Konzessionsantrags die nötigen Mittel zum Betrieb des Theaters nachweisen. Dies erwies sich jedoch zunehmend als nicht praktikabel, denn die nötigen Mittel waren, wie Max Epstein wusste, „natürlich zu verschaffen“: „Gute Freunde waren immer bereit; aber die Sachen hatten ein Nachspiel. Unten auf der Strasse waren alle Eingänge des Präsidiums mit Gläubigern besetzt, die dem Direktor das Geld auf einige Minuten geliehen hatten und die nun ängstlich aufpassten, dass er nicht etwa durch einen anderen Ausgang ins Freie gelangte“.[75] Der Nachweis der Betriebsmittel war folglich kein geeignetes Mittel, um die finanzielle Zuverlässigkeit eines Antragstellers sicherzustellen. Da es immer öfter zu Theaterpleiten kam, bei denen meist die Schauspieler die Leidtragenden waren, wurde die finanzielle Frage immer wichtiger. Deshalb setzte sich die Praxis des Sperrfonds durch: Jeder Theaterunternehmer musste zur „Sicherung des Personals […] bei der Polizei eine größere Kaution hinterleg[en] […], die bei Zahlungsunfähigkeit des Direktors verfiel und unter

70 Verhandlungen des Reichstags, 4. Legislaturperiode, III. Session 1880, 2. Bd., Stenographische Berichte von der 38. Sitzung (26.4.1880), S. 919–939, hier S. 934 f.

71 Ministerial-Blatt 53 (1893), S. 104; siehe hierzu Opet, Deutsches Theaterrecht, S. 57; Goldbaum, Theaterrecht, S. 32.

72 Zu den Interessenvertretungen siehe die entsprechenden Abschnitte in Kapitel 3.2 und 4.1.

73 Vgl. Gutachten der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 3061.

74 Vgl. Gutachten der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2375.

75 Epstein, Theater als Geschäft, S. 35.

die Schauspieler verteilt wurde".[76] So musste Fritz Paul Jentz 1919 eine Kaution von 100 000 Mark hinterlegen, als er das Metropol-Theater übernahm.[77] Dieses Verfahren wurde international als vorbildlich betrachtet. Die Actors Association, die Interessenvertretung der britischen Schauspieler, wollte ein Gesetz durchsetzen, „such as exists in Germany, which compels every person embarking on a theatrical enterprise to deposit in safe keeping a sum of money sufficient to cover all salaries for a given period".[78]

Eine weitere Amendierung des Theaterparagraphen der Gewerbeordnung erfolgte erst 1896. Dabei wurde festgelegt, dass jeder, der „dramatische Vorstellungen irgendwelcher Art" abhalten wollte, einer Genehmigung nach § 32 bedurfte, wodurch vor allem Theateraufführungen in Gastwirtschaften ein Riegel vorgeschoben werden sollte.[79] Abgesehen von der Wiedereinführung der Bedürfnisfrage während des Ersten Weltkrieges änderte sich danach an der Theatergesetzgebung bis 1934 nichts Wesentliches.[80] Die Diskussionen um die gesetzliche Behandlung der Theater gingen allerdings weiter. Vor allem die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger rief kontinuierlich nach der Verabschiedung eines umfassenden Reichstheatergesetzes.[81] Diese Forderungen wurden auch immer wieder im Reichstag aufgegriffen, wobei vor allem die soziale Situation der Bühnenangehörigen im Mittelpunkt stand.[82] Zur Verabschiedung eines solchen umfassenden Gesetzes kam es jedoch nicht.[83] Auch die Hoffnung der Schauspieler nach 1918, dass die Republik ihren Forderungen nachkommen würde, erfüllte sich nicht. Ein Reichsbühnengesetz erwies sich trotz zahlreicher Ansätze letztlich als nicht durchsetzungsfähig.[84] Die Gewerbeordnung blieb deshalb während der gesamten Weimarer Republik die rechtliche Grundlage für die Konzessionierung und den Betrieb von Theatern.[85]

Die unterschiedlichen Konzessionen, ihre Anforderungen und Bestimmungen mögen im Einzelnen verwirrend sein, wichtig ist vor allem, dass sowohl in London wie in Berlin zwei verschiedene Konzessionen existierten. An die Stelle der

76 Bernauer, Das Theater, S. 166; siehe auch Epstein, Theater als Geschäft, S. 35–36; Goldbaum, Theaterrecht, S. 32–36; Assmann, Die Theaterspielerlaubnis, S. 18–20.
77 Vgl. die Polizeiakte von Jentz, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2375.
78 Armstrong, Actor's Companion, S. 165.
79 Vgl. Dritter Verwaltungsbericht, S. 377; Hoelger, Reglementierung, S. 39.
80 Vgl. Steinbach, Gewerbeordnung, S. 45.
81 Vgl. Wie dringend notwendig ein Reichstheatergesetz ist, Der neue Weg 39 (1910), S. 68; siehe auch Hochdorf, Die deutsche Bühnengenossenschaft, S. 204 f., 247.
82 66. Bericht betreffend Erlaß eines Reichstheatergesetzes, Verhandlungen des Reichstags, 12. Legislaturperiode, II. Session 1911, 4. Bd., Stenographische Berichte von der 166. Sitzung (4. 5. 1911), S. 6356–6358; Resolution Nr. 237, Anlagen zu den Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags, 13. Legislaturperiode, I. Session, Bd. 298, S. 222 f.
83 Vgl. Seelig, Reichstheatergesetz; Wolff, Der Entwurf; Reichstheatergesetz, Die Schaubühne 9 (1913), 1. Bd., S. 11–13, 69–74; siehe auch Giesing, Ibsens Nora, S. 277.
84 Antrag Nr. 284 und Antrag Nr. 366, Anlagen zu den Stenographischen Berichten über die Verhandlungen des Reichstags, III. Wahlperiode 1924, Bd. 398.
85 Vgl. Gregori, Der Schauspieler, S. 130; Steinbach, Gewerbeordnung, S. 45; Hoffmann, Theaterrecht.

alten Unterscheidung zwischen *patent theatres* und *minor theatres* beziehungsweise zwischen Hoftheatern und Vorstadtbühnen trat die zwischen Theatern und Varietés. Obwohl das bestehende Konzessionssystem für viele unbefriedigend war, war doch insofern gegenüber dem frühen 19. Jahrhundert ein Fortschritt erzielt worden, als das alte Privilegiensystem durch ein modernes, gesetzlich kodifiziertes und transparentes Verfahren ersetzt worden war. Wer immer ein Theater oder eine Music Hall betreiben wollte, der wusste, an welche Institution er sich zu wenden hatte, und für alle Konzessionäre galt dasselbe Recht. Freilich war in London die Situation noch komplizierter als in Berlin, da mit dem Lord Chamberlain und den städtischen Behörden unterschiedliche Institutionen für die Konzessionierung zuständig waren.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand dann mit dem Kino abermals eine neue Unterhaltungssparte. Da Filme anfangs vor allem auf Jahrmärkten und in Varietés zu sehen waren und damit an Orten, die bereits staatlich überwacht wurden, stellte sich zunächst die Frage nach einer neuen Konzession nicht. Das änderte sich allerdings mit dem Bau der ersten Kinos. In Berlin wurden diese nach § 33b der Gewerbeordnung wie Varietés konzessioniert.[86] In London kontrollierten die lokalen Behörden die Kinos, wobei sie sich auf den *Disorderly House Act* von 1751 beriefen. Eine klare Rechtslage wurde erst mit dem *Cinematograph Act* von 1909 geschaffen. Dieser führte eine verpflichtende Lizenz ein, erließ verbindliche feuerpolizeiliche Vorschriften und gab den Behörden das Recht, den Kinos Auflagen zu machen und deren Einhaltung zu überwachen.[87] Aus der Sicht des Gesetzgebers war das Kino zunächst nicht mehr als eine weitere Vergnügungsstätte, die kontrolliert werden musste, um die Sicherheit des Publikums und die Wahrung der öffentlichen Ordnung sicherzustellen. Dabei orientierte er sich an den bestehenden Gesetzen: In Deutschland wurde bloß der Geltungsbereich der Gewerbeordnung erweitert; in Großbritannien wurde zwar mit dem *Cinematograph Act* ein neues Gesetz erlassen, dessen Bestimmungen aber erinnerten stark an diejenigen für Theater und Music Halls. Die Erfahrungen, die der Gesetzgeber im Laufe des 19. Jahrhunderts mit diesen Medien gesammelt hatte, prägten also auch seinen Umgang mit dem neuen Medium Kino.

Theaterpolizei

Für die tägliche Arbeit der Theater spielten der *Theatre Act* und die Gewerbeordnung eine weit geringere Rolle als die sicherheits- und feuerpolizeilichen Bestimmungen, die von den städtischen Behörden erlassen wurden. Brände in Theatern mit zum Teil hohen Opfern an Menschenleben gab es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder. In den hundert Jahren zwischen 1797 und 1897 kam es

[86] Vgl. HELLWIG, Rechtsquellen, S. 37; ders., Öffentliches Lichtspielrecht, S. 8; BIRETT (Hrsg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme, S. 20, 94.

[87] Vgl. KUHN, Cinema, Censorship and Sexuality, S. 15–17; CHANAN, The Dream That Kicks, S. 158–160.

weltweit zu 1115 größeren Theaterbränden, von denen 139 in Großbritannien, 101 in Deutschland und 93 in Frankreich zu verzeichnen waren.[88] Zwei der schlimmsten Brandkatastrophen ereigneten sich im Jahr 1881: der Brand des Stadttheaters von Nizza kostete 200, der des Ringtheaters in Wien 450 Menschen das Leben.[89] Obwohl auch zuvor schon Bestimmungen zur Brandvermeidung existiert hatten, wurden sie danach grundlegend überarbeitet und die bestehenden Theater einer Überprüfung unterzogen.[90]

In London war der Lord Chamberlain neben der Konzessionierung anfangs auch für die feuerpolizeiliche Sicherheit der Theater verantwortlich.[91] Diese Funktion trat er jedoch an das Metropolitan Board of Works (MBW) ab, jenen 1855 gegründeten Zweckverband, der sich aus Vertretern der einzelnen Londoner Gerichtsbezirke zusammensetzte und eine bis dahin nicht vorhandene bezirksübergreifende kommunale Verwaltung bilden sollte.[92] Die Verabschiedung des *Metropolis Management and Building Act Amendment Act* von 1878 bevollmächtigte das MBW, Vorschriften zur baulichen und feuerpolizeilichen Sicherheit der Theater zu erlassen und ihre Einhaltung durch regelmäßige Inspektionen zu überwachen – und das auch bei den Theatern, die bereits vom Lord Chamberlain lizenziert worden waren. Das Gesetz untersagte überdies die Eröffnung neuer Theater oder Music Halls, ohne dass das MBW zuvor bestätigt hatte, dass diese den Vorschriften entsprachen. Im Falle eines Missstandes besaß es die Vollmacht, den Besitzer des Gebäudes zur Behebung desselben zu zwingen.[93] Überdies musste nunmehr jeder Theaterbetreiber Baupläne vorlegen, die von einem Architekten des MBW begutachtet wurden. Das galt ebenso für bereits existierende Gebäude oder architektonische Veränderungen.[94] Erst wenn das MBW seine Zustimmung erteilt hatte, gewährte der Lord Chamberlain die Lizenz oder erneuerte sie. Wegen Korruption und Misswirtschaft wurde das MBW 1888 abgeschafft. An seine Stelle trat nun das effektivere London County Council (LCC), die erste, ganz London umfassende und direkt gewählte Gemeindebehörde.[95] Sie übernahm vom MBW die Kompetenzen zur Regulierung und Überwachung der Theater, mit denen sie einen eigenen Ausschuss, das Theatre and Music Halls Committee, beauftragte. MBW und LCC waren darum bemüht, die Anzahl der Sitzplätze in den Theatern zu verringern, um so deren sichere Entleerung im Brandfall zu garantieren. Im

88 Vgl. Sachs, Modern Opera Houses and Theatres, S. 127–132.
89 Ebd., S. 133.
90 Vgl. Unruh, Theaterbau und Bühnentechnik, S. 124; siehe auch Hoffmann, Die Theaterbauten, S. 22–27; Zielske, Deutsche Theaterbauten, S. 41–42; Freydank, Theater in Berlin, S. 305; Booth, Theatre, S. 67–70; Buck, Thalia in Flammen, S. 171–183; Davis, The Economics, S. 75–84; Itoda, Berlin & Tokyo, S. 105–107.
91 Vgl. Davis, The Economics, S. 78.
92 Vgl. Porter, London, S. 240–242.
93 Vgl. Metropolis Management and Building Acts Amendment Act (41/42 Victorianc. 32), in: Fletcher (Hrsg.), The London Building Acts, S. 267–301; siehe auch Report (1892), S. iv; Stuart, Variety Stage, S. 211 f.; Schumacher (Hrsg.), Naturalism and Symbolism, S. 30 f.
94 Vgl. Porter, London, S. 240–242.
95 Vgl. ebd., S. 240, 256.

Drury Lane sank sie von 3000 auf 2500, im Britannia Theatre von 3923 auf 3450, im Standard Theatre von 3400 auf 2800 und im St. James's Theatre von 1220 auf 1000. Die neu lizenzierten Theater im West End besaßen ohnehin selten mehr als 1200 Sitzplätze.[96]

Nach den Brandkatastrophen von Nizza und Wien wurden die feuerpolizeilichen Bestimmungen weiter verschärft.[97] Seitdem waren auf der Rückseite jeder Lizenz die *Rules and Regulations with Regard to Theatres in the Jurisdiction of the Lord Chamberlain* abgedruckt. Sie umfassten zunächst 32 Punkte, von denen sich rund die Hälfte auf die feuerpolizeiliche Sicherheit bezogen: Jeder Bereich des Zuschauerraums musste über zwei Ausgänge verfügen, die nicht versperrt sein durften, außerdem mussten Vorkehrungen für das Löschen von Feuern getroffen werden.[98] Die Betreiber der Theater empfanden die Vorschriften als Gängelei. John Hollingshead etwa warf den städtischen Behörden vor, ihrerseits die Gesundheit der Theaterbesucher zu gefährden: „Where one person was burnt to death in a theatre fire in half a century […] by reason of faulty exits, many hundreds are now killed every year […] by pneumonia and kindred diseases, caught in the theatres with ‚extra exits'".[99]

Die Einhaltung der Bestimmungen wurde durch eine jährliche Inspektion sichergestellt. Neben dieser Generalinspektion wurden die Theater im Bedarfsfall besichtigt. So beschwerte sich 1900 ein Theaterbesucher über die Überfüllung im Gaiety Theatre, woraufhin das LCC das Theater inspizierte und die Richtigkeit des Vorwurfs feststellte. Manager George Edwardes wurde auf die Bestimmungen hingewiesen und verwarnt. Dennoch erwies sich bei erneuter Inspektion, dass der Missstand nicht behoben worden war.[100] Dieses Spiel wiederholte sich in regelmäßigen Abständen: auf Beschwerden folgten Inspektionen, die für vorübergehende Abhilfe sorgten, bis es erneut zu Beschwerden kam.[101] Die Lizenz des ebenfalls von George Edwardes geleiteten Daly's Theatre wurde 1904 fast nicht erneuert, weil es die Anforderungen des London County Council nicht erfüllt hatte.[102]

Wie diese Beispiele zeigen, nahm das Theatre and Music Halls Committee seine Aufsichtspflicht über die Theater sehr ernst. Darüber hinaus fügte es den zu beachtenden Regeln von Jahrzehnt zu Jahrzehnt neue hinzu, bis sie sich 1925 auf 90 Punkte verdreifacht hatten – ein deutliches Zeichen für die zunehmende

96 Booth, Theatre, S. 68.
97 Vgl. Zielske, Deutsche Theaterbauten, S. 41 f.
98 Rules and Regulations with Regard to Theatres in the Jurisdiction of the Lord Chamberlain, 29. 9. 1881, TNA, LC 1/385; nachgedruckt in: Schumacher (Hrsg.), Naturalism and Symbolism, S. 364–367.
99 Hollingshead, Gaiety Chronicles, S. 348.
100 Brief des London County Council an das Lord Chamberlain's Office, 29. 3. 1900, TNA, LC 1/730.
101 Vgl. Briefwechsel zwischen LCC und Lord Chamberlain's Office, 3. 3., 4. 3. und 5. 3. 1909, BL, 83495 A; Briefe des LCC an das Lord Chamberlain's Office, 2. 9. und 29. 9. 1909, BL, 83495 A.
102 Brief des Lord Chamberlain's Office an George Edwardes, 24. 12. 1904, BL, 83513 A.

Regulierung der Theater durch Gesetze und Vorschriften.[103] Die Zeiten, in denen ein Theatermanager weitgehend selbst für sein Theater und dessen Sicherheit zuständig war, waren vorbei. Nun war er nicht mehr nur dem Lord Chamberlain gegenüber rechenschaftspflichtig und musste die Stücke, die er aufführen wollte, zur Zensur vorlegen; er musste auch den Regeln der städtischen Behörden genügen, die immer neue Vorschriften erließen und sein Theater regelmäßig inspizierten.

In Berlin sah es kaum anders aus, denn auch hier traten neben die Gewerbeordnung, die die Konzessionierung der Theater regelte, eine Reihe von Verordnungen, angefangen bei der *Polizeiverordnung über öffentliche Theater und ähnliche Vorstellungen* vom 10. Juli 1851.[104] Ihre Bestimmungen unterschieden sich kaum von denen der dreißig Jahre später veröffentlichten *Rules and Regulations.* Die meisten von ihnen betrafen die Feuersicherheit der Theatergebäude. Darüber hinaus waren vor dem Bau eines neuen Theaters Pläne vorzulegen, die in sicherheits- und feuerpolizeilicher Hinsicht geprüft wurden. Wie das LCC konnte auch das Polizeipräsidium bei bereits bestehenden Bauten nachträgliche Anordnungen erlassen, eine Möglichkeit, von der es „vielfach und in ausgedehntem Umfange Gebrauch" machte.[105] Noch vor der Brandkatastrophe in Wien hatte die Berliner Polizei die *Allgemeinen ortspolizeilichen Vorschriften über die Feuerpolizei in den Theatern Berlins* erlassen.[106] Nun hielt der preußische Innenminister Robert Viktor von Puttkamer den Polizeipräsidenten von Berlin, Guido von Madai, aufgrund der „inzwischen eingetretene[n] erschütternde[n] Katastrophe im Ringtheater in Wien" dazu an, die wenige Monate zuvor erlassenen Bauvorschriften auch in die Tat umzusetzen. Die „als erforderlich erkannten Maßregeln zum Schutze des Publikums" sollten sofort ergriffen und die „Schutz- und Sicherheits-Apparate" beim Beginn jeder Vorstellung überprüft werden.[107] Daraufhin führte die Polizei 1881 eine Generalrevision sämtlicher Berliner Theater durch, in deren Anschluss sie zum Teil erhebliche bauliche Veränderungen verfügte.[108] Dass die Polizei bei der Durchsetzung der Bestimmungen keineswegs zimperlich war, zeigt der folgende Brief an die Direktion des Belle-Alliance-Theaters:

In Ergänzung der ortspolizeilichen Vorschriften über die Feuerpolizei in den Theatern Berlin's vom 29. Juni 1881 wird hiermit angeordnet, daß die gesammte Holzconstruction der Bühne, das Holzwerk aller Requisiten und Decorationen, die Soffiten und Gaze sowie die zur Neuanfertigung von Decorationen zu verwendende Leinwand durch Imprägnierung unentflammbar zu machen sind. Die stattgefundene Imprägnierung ist durch einen Stempel des betreffenden

[103] Rules and Regulations with Regard to Theatres in the Jurisdiction of the Lord Chamberlain, 1925, TNA, BT 31/31087/25934.

[104] Vgl. Amtsblatt, Stück 29, 18. 7. 1851; Verwaltungs-Bericht, S. 65; siehe auch Hoelger, Regulierung, S. 23 f.

[105] Verwaltungs-Bericht, S. 65.

[106] Allgemeine ortspolizeiliche Vorschriften über die Feuerpolizei in den Theatern Berlins, ebd., S. 67–69.

[107] Innenminister Puttkamer an Polizeipräsident von Madai, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 241, zit. nach Itoda, Berlin & Tokyo, S. 105 f.

[108] Ebd.

Fabrikanten an einer sichtbaren Stelle der imprägnierten Gegenstände erkennbar zu machen. Sollte die Direktion dieser Anordnung nicht innerhalb 4 Wochen nachgekommen sein, so werden die gesetzlichen Zwangsmaßregeln zur Anwendung gebracht und eventl. die Schließung des Belle-Alliance-Theaters in Erwägung genommen werden.[109]

Anders als das London County Council und der Lord Chamberlain, die oft die Manager viele Male ermahnten und vorluden, drohte die Berliner Polizei selbst bei nur geringen Verstößen mit der Schließung eines Theaters. Wie in London nahm auch in Berlin die Zahl der einzuhaltenden Regeln und Bestimmungen über die Jahre immer weiter zu, allen voran durch die *Polizei-Verordnung betreffend die bauliche Anlage und die innere Einrichtung von Theatern, Circusgebäuden und öffentlichen Versammlungsräumen* vom 31. Oktober 1889.[110] Aus den 15 Paragraphen der *Polizeiverordnung* von 1851 waren nun 87 geworden, die detaillierte Vorschriften zur Anlage der Theater, zur Beleuchtung, Heizung und zu den Feuerlöscheinrichtungen machten. Damit hatte sich der Umfang der Tätigkeiten der Theaterpolizei so erweitert, dass das Innenministerium 1900 eine eigene Unterabteilung für Theaterangelegenheiten ins Leben rief, die für die Konzessionierung der Theater, die Zensur der Stücke, die Einhaltung der bau- und feuerpolizeilichen Maßnahmen und die Überwachung des Billetthandels zuständig war.[111] Die wachsende Regulierung wurde von den Theaterdirektoren begreiflicherweise kritisch gesehen, dennoch war sie nicht ohne Erfolg, denn weder in London noch in Berlin kam es nach 1900 zu größeren Theaterbränden, wie sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch an der Tagesordnung gewesen waren.

Verstaatlichung

In Großbritannien kam die Theatergesetzgebung mit dem *Theatre Act* von 1843 und dem *Licensing Act* von 1872 weitgehend zum Abschluss. Die Empfehlungen und Gesetzesentwürfe der verschiedenen Untersuchungsausschüsse scheiterten sämtlich am Parlament und an den zuständigen Ministerien und Behörden. Wenngleich das London County Council über den Verordnungsweg immer stärker in den Theaterbetrieb eingriff, blieben die gesetzlichen Regelungen aus viktorianischer Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg und über diesen hinaus weitgehend unverändert in Kraft. Auch in Deutschland änderte sich trotz der sukzessiven Verschärfung der Anforderungen an die Theaterunternehmer bis zum Ersten Weltkrieg relativ wenig. Bestimmungen wie der Nachweis der Zuverlässigkeit oder der Sperrfond verhinderten letztlich nicht, dass immer mehr neue Theater und Varietés eröffneten.

[109] Brief des Polizeipräsidiums an die Direktion des Belle-Alliance-Theaters, 20. 10. 1885, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-03-451.

[110] Polizei-Verordnung betreffend die bauliche Anlage und die innere Einrichtung von Theatern, Circusgebäuden und öffentlichen Versammlungsräumen, 31. 10. 1889, Centralblatt der Bauverwaltung 9 (1898), Nr. 48, S. 447–456; siehe auch Zweiter Verwaltungs-Bericht, S. 69.

[111] Vgl. Dritter Verwaltungsbericht, S. 372 f.

Nach dem Krieg kam es dann zu mehreren wichtigen Veränderungen. Zwar blieben die Theater weiterhin der Gewerbeordnung unterstellt, aber der Staat wurde nun erstmals selbst zum Theaterbetreiber. Mit der Ausrufung der Republik und der Abdankung Wilhelms II. stellte sich nämlich die Frage, was zukünftig mit den Hoftheatern passieren sollte. Noch am Abend des 9. November 1918 trat im Reichstagsgebäude der Rat der Intellektuellen zusammen, der hauptsächlich aus Künstlern der Avantgarde bestand und der ein Manifest veröffentlichte, das die Übernahme der Hoftheater durch den Staat forderte.[112] Am folgenden Tag legte Georg von Hülsen-Haeseler, der Generalintendant der Königlichen Schauspiele, seine Ämter nieder, woraufhin Oper und Schauspielhaus am 14. November dem neu gebildeten preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung unterstellt wurden.[113] Diese Entscheidung bedeutete einen weitreichenden Paradigmenwechsel, denn die Hoftheater waren zwar letztlich aus Steuermitteln unterhalten worden, unterstanden aber allein dem Kaiser, der den Intendanten benannt und persönlich in den Betrieb der Bühnen eingegriffen hatte.[114] Nun übernahm zum ersten Mal der preußische Staat Theater in eigener Regie. Zu ihnen gehörten auch die ehemaligen Hofbühnen in Kassel und Wiesbaden und seit 1923 das Schiller-Theater in Charlottenburg sowie seit 1924 die Staatsoper am Platz der Republik. Ursprünglich waren die Pläne sogar noch ehrgeiziger gewesen. Ein Entwurf zu einem Rahmengesetz über die Kommunalisierung von Wirtschaftsbetrieben von 1919 hatte vorgesehen, alle Theater zu verstaatlichen, ein Vorhaben, das schon damals kaum realistisch war und nach dem Kapp-Putsch endgültig aufgegeben wurde.[115] Nur Abgeordnete der Kommunistischen Partei forderten noch 1924, der „Reichstag wolle beschließen: Sämtliche Stätten gewerbsmäßiger Bühnenkunst, Film- und Varietédarbietungen sowie die gesamte Filmproduktion […] in die Hand des Reichs“ zu überführen – wenn schon nicht die Industrie, dann sollte wenigstens die Kultur Staatsmonopol sein.[116] Die SPD unterstützte diese Bestrebungen nicht. Das werten Manfred Boetzkes und Marion Queck in ihrer Geschichte des Berliner Theaters in der Weimarer Republik als eine „Niederlage für die sozialdemokratische Kulturtheateridee“.[117]

Mit der Übernahme der Hoftheater durch den Staat erfüllte sich eine Forderung, die deutsche Intellektuelle seit langer Zeit erhoben hatten. So hatte Maximilian Harden schon 1888 gemeint, das Theater bedürfe nur zweier Dinge, um zu florieren: „Geld vom Staat und Interesse vom Publikum“.[118] Der Verleger August Scherl empfahl 1898, die Theater müssten „losgelöst […] von allen pekuniären Interessen“ geführt werden, wozu „die Stadt Berlin […] die Theater bauen und in

112 Vgl. Laqueur, Weimar, S. 139.
113 Vgl. Otto, Lindenoper, S. 258–261.
114 Vgl. Förster, Kulturpolitik im Dienst der Legitimation.
115 Vgl. Entwurf zu einem Rahmengesetz über die Kommunalisierung von Wirtschaftsbetrieben; siehe auch Boetzkes und Queck, Die Theaterverhältnisse, S. 698.
116 Antrag Hoernle, Torgler und Genossen, Anlagen zu den Stenographischen Berichten über die Verhandlungen des Reichstags, III. Wahlperiode, 1924/25, Bd. 399, Nr. 778.
117 Boetzkes und Queck, Die Theaterverhältnisse, S. 699.
118 Harden, Berlin als Theaterhauptstadt, S. 10.

eigene Verwaltung übernehmen" müsse.[119] Und auch Ludwig Seelig, Vertreter des Kartells der Verbände der deutsch-österreichischen Bühnen- und Orchestermitglieder, forderte, Staat und Gemeinden müssten „das Theater im ganzen planmäßig und nach großen Gesichtspunkten organisieren und dotieren".[120]

Bis zum Ersten Weltkrieg konnten solche Forderungen kaum auf Realisierung hoffen, doch mit der Revolution und der Frage nach der Zukunft der Hoftheater bekamen sie neue Bedeutung – der „Schrei nach Sozialisierung" des Theaters wurde lauter.[121] Der Ökonom Hermann Levy war einer der wenigen, der die Forderung nach Verstaatlichung kritisch sah, denn auch für das Theater gelte: noch nie habe „das Staatsmonopol billig gearbeitet".[122] Sein Einwand erwies sich schon bald als zutreffend, denn die von Jahr zu Jahr steigenden Subventionen entwickelten sich schnell zu einer Belastung für den preußischen Staat. Schon 1920 musste er Zuschüsse im Bereich von neun Millionen Reichsmark gewähren, allein zwischen 1926 und 1929 stiegen die Subventionen um 40 Prozent.[123] Dass der privatwirtschaftliche Sektor durch die Verstaatlichung unberührt blieb, wie Boetzkes und Queck meinen, stimmt nicht, denn die Subventionen hatten eine erhebliche Wettbewerbsverzerrung zur Folge. Zudem waren die Berliner Hoftheater keineswegs die einzigen Bühnen, die von der öffentlichen Hand übernommen wurden. Auch viele Stadttheater, die im Kaiserreich meist als Pachtbetriebe geführt worden waren, wurden nach 1919 kommunalisiert.[124]

Die Verstaatlichung, die mit der Übernahme der Hoftheater 1918 begonnen hatte, schritt nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 rapide voran. Die Nationalsozialisten waren es auch, die die Forderung nach einer Herauslösung des Theaters aus der Gewerbeordnung erfüllten, in dem sie am 15. Mai 1934 ein Reichstheatergesetz verabschiedeten. Dort hieß es in § 1 Absatz 1: „Die im Reichsgebiet unterhaltenen Theater unterstehen hinsichtlich der Erfüllung ihrer Kulturaufgabe der Führung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda als zuständigem Minister".[125] In der Praxis veränderte sich allerdings nur die Zuständigkeit, wobei die Zulassungsbedingungen gleichzeitig erheblich verschärft wurden. Die Konzession wurde nun nicht mehr von der Polizei, sondern von einer „sich künstlerisch inspiriert gerierenden Behörde" vergeben.[126]

[119] Scherl, Berlin hat kein Theaterpublikum, S. 14.
[120] Seelig, Geschäftstheater oder Kulturtheater?, S. 27.
[121] Hermann Levy, Gedanken über Theater und Wirtschaft, Das Junge Deutschland 3 (1920), Nr. 5/6, S. 177–185, hier S. 179; siehe auch Julius Bab, Die Sozialisierung des Theaters, Die neue Rundschau 24 (1913), Nr. 3, S. 417–425; Max Epstein, Sozialisierung des Theaters, Die Weltbühne 14 (1918), Bd. 2, S. 580–584; Richard Rosenheim, Sozialisierung des Theaters, ebd. 15 (1919), Bd. 1, S. 90–93; Nestriepke, Sozialisierung des Theaters.
[122] Ebd.
[123] Vgl. Schultze, Untersuchungen, 1. Bd., S. 353; Dussel, Ein neues, ein heroisches Theater?, S. 25.
[124] Vgl. Nestriepke, Die Kommunalisierung; Zielske, Theaterbauten, S. 66; Hermand und Trommler, Die Kultur der Weimarer Republik, S. 193.
[125] Theatergesetz vom 15. Mai 1934, Reichsgesetzblatt, Teil 1, 1934, Nr. 56, S. 411–413, hier S. 411.
[126] Dussel, Ein neues, ein heroisches Theater?, S. 59; siehe auch Hoffmann, Theaterrecht; Herterich, Theater und Volkswirtschaft; Asmussen, Die Geschichte des deutschen Theaterrechts, S. 97–100.

Das bereits durch Inflation und Weltwirtschaftskrise schwer in Bedrängnis geratene Berliner Geschäftstheater war damit angezählt. In den folgenden Jahren übernahm das Propagandaministerium schrittweise immer mehr Theater. Hatten sich vor dem Ersten Weltkrieg etwa 90 Prozent aller deutschen Theater in privater Hand befunden, hatte sich das Verhältnis bereits in der Weimarer Republik umgekehrt: schon in der Spielzeit 1933/34 betrug der Anteil der kommunalen oder staatlichen Theater 82,8 Prozent, bis 1937/38 erhöhte er sich auf 90,2 Prozent.[127] Bald schlug auch die letzte Stunde für das Metropol-Theater. Am 24. Juli 1937 schrieb Joseph Goebbels in sein Tagebuch: „Ich will Metropoltheater in Berlin kaufen. Und ganz groß darin herauskommen. Führer begeistert von meinem Plan".[128] Am 1. August 1938 wurde es vom Propagandaministerium übernommen.[129]

Auch in Großbritannien gab es immer wieder Stimmen, die nach einem stärkeren staatlichen Engagement im Bereich des Theaters riefen. Die Überlegungen der beiden Theaterreformer William Archer und Harley Granville-Barker zu einem ‚National Theatre' beispielsweise waren kaum ohne staatliche Unterstützung vorstellbar.[130] Nicht zufällig orientierten sie sich dabei am deutschen Theater, das sie vor Ort in Berlin studiert und über das sie in der Heimat begeistert berichtet hatten.[131] Dass sie Deutschland als Vorbild empfahlen, war allerdings nicht geeignet, ihrem Vorschlag mehr Rückhalt in der Bevölkerung zu verschaffen. In einer Parlamentsdebatte über ein subventioniertes Nationaltheater malte ein Politiker das Schreckgespenst der ‚Preußifizierung' an die Wand.[132] Der Theaterhistorikerin Tracy Davis zufolge war ein staatlich subventioniertes Theater im 19. Jahrhundert in Großbritannien undenkbar.[133]

Nach dem Ersten Weltkrieg aber, als die Kommerzialisierung des Londoner Theaters noch einmal an Fahrt gewann, machte sich vermehrt Unmut laut, in den sich nun auch immer wieder Forderungen nach einem stärkeren staatlichen Engagement mischten. Der Theaterreformer William Poel beispielsweise bedauerte, dass der Staat die Bühne der Willkür der Spekulanten überlassen habe und verwies auf das Vorbild des Kontinents.[134] Der Theaterkritiker Huntly Carter warnte vor der Vertrustung der Theaterbetriebe und pries die Vitalität des deutschen

[127] Vgl. Rickelt, Schauspieler und Direktoren, S. 11; Stury, Deutsche Theaterstatistik, S. 20–22, siehe auch Daiber, Schaufenster der Diktatur, S. 13; Brauneck, Bühne, 4. Bd., S. 501 f.
[128] Fröhlich, Tagebücher, 1. Teil, 4. Bd., S. 231.
[129] Vgl. Drewniak, Das Theater im NS-Staat, S. 59.
[130] Vgl. Archer und Granville-Barker, A National Theatre; siehe auch Davis, The Economics, S. 233; dies., The Independent Theatre; dies., The Show Business Economy.
[131] Archer, The Theatrical ‚World' of 1896, S. xiii; A Correspondent (= Harley Granville-Barker), The Theatre in Berlin, The Times 19. 11. 1910, S. 6; ders., The Theatre in Berlin, The Times 21. 11. 1910, S. 12.
[132] Zit. nach Whitworth, National Theatre, S. 106; siehe auch Kruger, The National Stage, S. 125; Weingärtner, The Arts as Weapons of War, S. 45–48.
[133] Davis, The Show Business Economy, S. 42; ähnlich: Kennedy, British Theatre, 1895–1946, S. 17.
[134] Vgl. Poel, What is Wrong with the Stage?, S. 9.

Theaters, für die er im Wesentlichen die Verstaatlichung verantwortlich machte.[135] Noch war dies die Meinung einer Minderheit, bald nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges erfolgte aber auch in Großbritannien der kulturpolitische Paradigmenwechsel. Die Gründung des Council for the Encouragement of Music and Arts (CEMA) 1940 ebnete den Weg für eine staatliche Kulturfinanzierung in großem Umfang und, langfristig, für die Entstehung eines subventionierten Theaters.[136]

Zwischenfazit

Vergleicht man die britische und die preußische Theaterpolitik zwischen der Mitte des 19. Jahrhunderts und dem Ersten Weltkrieg, fallen bei allen Unterschieden im Detail viele Gemeinsamkeiten auf – umso mehr, wenn man bedenkt, dass das viktorianische Großbritannien lange Zeit als liberales Musterland, das Kaiserreich dagegen als repressiv und obrigkeitsstaatlich galt. Denn weder führte die zeitlich frühere Liberalisierung der Theatergesetzgebung in Großbritannien zu einer vollständigen Theaterfreiheit, noch setzten der preußische Staat und die Berliner Polizei einseitig auf eine Politik der Unterdrückung. Tatsächlich ähnelten sich die Konzessionierung, die Regulierung und die Kontrolle der Theater an beiden Orten auffällig, ohne dass allerdings ein Austausch zwischen ihnen auf diesem Gebiet nachweisbar ist.

Der klischeehaft zugespitzten Gegenüberstellung von einem Laissez-faire-Theater einerseits, einem öffentlich getragenen Theater andererseits, widerspricht auch, dass in Großbritannien ein Beamter der Krone für das Theater zuständig war, während es in Deutschland vom Gesetzgeber als Gewerbe eingestuft wurde. In der Praxis jedoch machten solche Feinheiten kaum einen Unterschied. In Berlin war das Konzessionierungsverfahren etwas strenger, dafür galt hier die Konzession auf unbestimmte Zeit. In London musste der Theaterdirektor zwar nicht seine sittliche, artistische und wirtschaftliche Eignung nachweisen, dafür erhielt er seine Lizenz immer nur auf ein Jahr und war kontinuierlich auf das Wohlwollen des Lord Chamberlain angewiesen. Eine weitere Gemeinsamkeit war die rechtliche Unterscheidung zwischen Theatern und Varietés, für die es in beiden Städten unterschiedliche Konzessionen gab. Die Vergabekriterien allerdings verweisen wiederum auf nationale Besonderheiten. Eine Music Hall definierte sich in den Augen des britischen Gesetzgebers primär dadurch, dass hier Alkohol ausgeschenkt wurde. Der deutsche Gesetzgeber machte die Unterscheidung zwischen einem Theater und einem Varieté dagegen von der Frage abhängig, ob ein ‚höheres Interesse der Kunst' vorhanden war oder nicht. Dahinter stand die Differenzierung zwischen Hoch- und Populärkultur, die so in Großbritannien keine Rolle spielte.

[135] Vgl. Carter, The New Spirit, S. 164–169.
[136] Vgl. Becker, Kulturfinanzierung, S. 2–3; zum Kontext siehe auch Weingärtner, The Arts as Weapons of War; Heinrich, Entertainment, Propaganda, Education.

Eine Gemeinsamkeit war wiederum, dass die einmal erreichten Regelungen kaum noch verändert wurden. Die Gewerbeordnung blieb bis zum Theatergesetz von 1934, der *Theatre Act* sogar bis über den Zweiten Weltkrieg hinaus intakt. Dennoch waren beide nicht unumstritten. In Großbritannien entzündeten sich die Debatten primär an Sachfragen wie der geteilten Zuständigkeit von Lord Chamberlain und LCC sowie der Konkurrenz zwischen Theatern und Music Halls. In Deutschland war die Diskussion sehr viel stärker politisch aufgeladen. Die Liberalen verteidigten mit der Gewerbeordnung ihre Wirtschafts- und Kunstpolitik, die Konservativen benutzten die Verschärfung des Theaterparagraphen, um ihre Macht zu demonstrieren. Bei der Theaterpolitik ging es also stets ebenso sehr um Politik wie um das Theater. Vor allem größere Richtungswechsel wie die Liberalisierung der Theatergesetzgebung waren Ausdruck eines veränderten politischen Großklimas.

Die Liberalisierung der Theatergesetzgebung beseitigte das traditionelle Privilegiensystem, das in London die *patent theatres*, in Berlin die Hoftheater begünstigt hatte, nahm diesen das Monopol auf Tragödie und Oper und schuf eine einheitliche, transparente Rechtslage. Keineswegs aber brachte sie völlige Freiheit. Ganz abgesehen von der Zensur, die in beiden Städten unangetastet blieb, nahm der staatliche Zugriff auf das Theater beständig zu, denn die Direktoren mussten nun eine Fülle von Auflagen und Regeln beachten und die Theater wurden regelmäßig inspiziert. Allerdings wäre es falsch, die staatlichen Maßnahmen als Repressalien zu verstehen, mit denen die Behörden den Direktoren das Leben schwer machen wollten. Die Quellen zeigen zum einen, dass viele Hinweise auf Missstände von Zuschauern kamen, zum anderen, dass die Behörden sich als Anwälte des Publikums verstanden. Wenn ein Vertreter der Berliner Theaterpolizei in den zwanziger Jahren schrieb, dass die „moderne Theaterpolizei" ihre Aufgabe darin sah, „der besonderen Gefährdung des Lebens und der Gesundheit der am Theater Beteiligten zu begegnen", scheint das durchaus ein ehrliches Bekenntnis gewesen zu sein.[137]

Ein wichtiges Berliner Spezifikum war allerdings das Hoftheater, für das es keine Londoner Entsprechung gab. Bis zum Ersten Weltkrieg fiel es kaum ins Gewicht, da die Geschäftstheater überwogen und die Hoftheater sich an ihnen orientierten: „Berlin hat nur noch Geschäftstheater, das Hoftheater mit einbegriffen", meinte der Kritiker Paul Linsemann.[138] Langfristig gesehen aber waren sie von entscheidender Bedeutung, denn sie bildeten die Keimzelle für das Staatstheater der Weimarer Republik. Vor dem Hintergrund eines allgemein zunehmenden Staatsinterventionismus nahm in den zwanziger und dreißiger Jahren der staatliche Einfluss auf das Theater entschieden zu. Immer mehr Bühnen wurden kommunalisiert und verstaatlicht. In der Zeit des Nationalsozialismus wurde diese Politik fortgeführt und noch weiter forciert. Selbst solche Bühnen, die offiziell

[137] Adriani, Moderne Theaterpolizei. Zwei Vorträge auf der Internationalen Polizeikonferenz zu Berlin, Die deutsche Bühne 14 (1926), S. 245–252, hier S. 245.

[138] Linsemann, Die Theaterstadt Berlin, S. 7.

als privatwirtschaftliche Unternehmen weiter bestanden, wurden gleichgeschaltet und staatlich kontrolliert. Da nach dem Zweiten Weltkrieg das Theater in der Bundesrepublik und in der DDR größere Autonomie erhielt, das Prinzip des subventionierten Staatstheaters aber nicht infrage gestellt wurde, müssen die Ursprünge des heutigen deutschen Theatersystems in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus gesucht werden. Während sich sonst im Feld der Theaterpolitik kaum Austausch zwischen London und Berlin ausmachen lässt, fungierte Deutschland hier als Vorbild. Zumindest verwiesen die Anwälte eines staatlich subventionierten Theaters in Großbritannien schon früh und häufig auf das deutsche Modell.

> Wir deutschen Bühnenschriftsteller stehen unter sittenpolizeilicher Kontrolle. [...] Jedes Wort, das wir schreiben, muß, ehe es von der Bühne herab Lauf und Gestalt annehmen darf, auf seinen konfiszierlichen Inhalt amtlich geprüft und gestempelt werden.
>
> Lothar Schmidt[139]

> The stage alone remains under a censorship of a grotesquely unsuitable kind. No play can be performed if the Lord Chamberlain happens to disapprove of it.
>
> George Bernard Shaw[140]

1.2 Zensur

Die beiden Zitate von Lothar Schmidt und George Bernard Shaw weisen auf zwei Gemeinsamkeiten hin, die das Londoner und das Berliner Theater fast von ihren Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges miteinander teilten: die Zensur und der Kampf der Theaterautoren gegen sie. Schmidt fühlte sich nach eigenem Bekunden als Dramatiker wie eine Prostituierte unter sittenpolizeiliche Aufsicht gestellt. Shaw empörte sich, dass das Theater überhaupt noch zensiert wurde, nachdem die Zensur in allen anderen Bereichen des öffentlichen Lebens abgeschafft worden war, und fast noch mehr darüber, dass ein Beamter des königlichen Hofes sie ausübte. Doch welche Gemeinsamkeiten, welche Unterschiede gab es zwischen der Berliner und der Londoner Zensur? Wie wurde die Zensur von wem ausgeübt und was wurde zensiert? War die britische Zensur liberaler, die preußische repressiver? Diesen Fragen geht das folgende Kapitel auf den Grund: in einem ersten Schritt anhand der Zensurgesetzgebung und in einem zweiten anhand der Zensurpraxis. Dabei baut es auf einer breiten Grundlage auf, denn die Zensur gehört zu den am gründlichsten aufgearbeiteten Bereichen der Theatergeschichte.[141] Das populäre Theater, wie auch das Musiktheater, hat allerdings bei diesen Untersuchungen bislang allenfalls eine marginale Rolle gespielt.[142] Oft findet sich eine Konzentration auf spektakuläre Verbote einzelner Stücke, wie *Die Weber* von Gerhart Hauptmann oder *Frühlings Erwachen* von Frank Wedekind in Deutschland, *Miss Warren's Profession* von George Bernard Shaw oder *Waste* von Harley Granville-Barker in Großbritannien, also gerade auf solche Dramen, die

139 Lothar Schmidt, Polizei und Bühne, Die Gegenwart 80 (1911), 2. Bd., Nr. 44, S. 735–738.

140 Shaw, The Shewing-Up of Blanco Posnet, S. 35.

141 Zur Geschichte der britischen Theaterzensur siehe Fowell und Palmer, Censorship in England; Findlater, Banned; Stephens, The Censorship; Johnston, The Lord Chamberlain's; de Jongh, Politics, Prudery and Perversions; Shellard und Nicholson (Hrsg.), The Lord Chamberlain Regrets; Nicholson, The Censorship; Thomas et al., The Censorship; Freshwater, The Censorship; zur preußischen Theaterzensur siehe Kleefeld, Theaterzensur; Heindl, Die Theaterzensur; Lohkamp, Das Recht der Theaterzensur; Houben, Polizei und Zensur; Sommer, Zur Geschichte der Berliner Theaterzensur; Walach, Das doppelte Drama; Stark, Banned in Berlin. Mit europäischem Fokus: Goldstein, Political Censorship; ders. (Hrsg.), The Frightful Stage.

142 Vgl. Weisstein, Böse Menschen singen keine Arien, insbes. S. 49–51.

heute als kanonische Werke dieser Zeit gelten.[143] Sofern das unterhaltende Theater überhaupt Beachtung fand, kamen Zeitgenossen wie Nachwelt meist zu dem Schluss, dass die Zensur mit diesem wesentlich milder verfuhr. Lothar Schmidt beispielsweise mokierte sich darüber, dass man einerseits ernsthaften Dramatikern wie ihm das Leben schwer machte, andererseits trotz der Zensur „die Möglichkeit fast unbegrenzter Schweinereien auf der Bühne" bestand.[144] Denselben Vorwurf richtete Shaw an den Lord Chamberlain, der seine Stücke verbot, „but unintentionally gives the special protection of its official licence to the most extreme impropriety".[145] Während Schmidt und Shaw nicht ausführten, welche ‚Schweinereien' sie meinten, benannte ihr Kollege, der Dramatiker Henry Arthur Jones, Ross und Reiter: „The whole body of a musical comedy may reek with cockney indecency and witlessness, and yet no English mother will sniff offence, provided it is covered up with dances and songs".[146] Noch mehr als die Tatsache, dass es überhaupt eine Zensur gab, empörten sich die Dramatiker darüber, dass diese nur für das ‚ernsthafte' Drama zu gelten schien, nicht jedoch für populäre Formen wie Farce und Musical Comedy. Ob diese mehr empfundene als ernsthaft belegte Ungerechtigkeit eine Grundlage in der tatsächlichen Unterscheidung der Zensurbehörden zwischen Hoch- und Populärkultur hatte, ist deshalb eine weitere Frage, der im Folgenden nachgegangen wird.

Zensurgesetzgebung

Die Geschichte der britischen Theaterzensur reicht zurück bis in 16. Jahrhundert. So verfügte ein Statut aus dem Jahr 1574, dass alle „comedies, tragedies, interludes, and stage-plays" vor einer Aufführung dem Master of Revels, einem dem Lord Chamberlain untergeordneten Beamten des königlichen Hofstaates, vorzulegen seien.[147] Von einer umfassenden Zensur kann jedoch keine Rede sein – schon gar nicht für die Zeit nach der Wiedereröffnung der Theater im 17. Jahrhundert. So war Thomas Killigrew, einer der beiden Höflinge, die von Charles II. das Patent zum Theaterspielen erhielten, gleichzeitig für die Zensur zuständig.[148]

Dass Theaterunternehmen und -zensur in einer Hand lagen, führte dazu, dass die Bühnen in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts ungehindert satirische Kritik an der Regierung üben konnten. Das bekam vor allem Robert Walpole zu spüren, der als Finanzminister und Premierminister avant la lettre die Regierung führte. Seine Position war zu dieser Zeit von vielen Seiten her bedroht, nicht zuletzt durch den König, dessen Rückhalt er zu verlieren drohte. Um wenigstens seine Spötter loszuwerden, holte Walpole zum Schlag gegen die Theater aus.

143 Vgl. PLACHTA, Zensur, S. 141 f.; STARK, Banned in Berlin, S. 72–78, 126, 135 f.; THOMAS et al., Theatre Censorship, S. 77 f., SOVA, Banned Plays.
144 Schmidt, Polizei und Bühne, DIE AKTION 1 (1911), Nr. 38, S. 736.
145 SHAW, The Shewing-Up of Blanco Posnet, S. 53.
146 JONES, Foundations of a National Drama, S. 214.
147 Vgl. FOWELL und PALMER, The Censor, S. 25–29; THOMAS et al., Theatre Censorship, S. 6–13.
148 Vgl. THOMAS et al., Theatre Censorship, S. 18.

Durch geschicktes Taktieren gelang es ihm, 1737 den *Licensing Act* durch das Parlament zu bringen, der die Vorzensur aller Theaterstücke einführte.[149] In Artikel III des Gesetzes hieß es:

> […] no Person shall for Hire, Gain, or Reward, act, perform, represent, or cause to be acted, performed, or represented, any new Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce, or other Entertainment of the Stage, or any Part or Parts therein, or any new Prologue, or Epilogue, unless a true Copy thereof be sent to the Lord Chamberlain of the King's Household for the time being fourteen Days at least before the acting, representing, or performing thereof, together with an account of the Playhouse or other Place where the same shall be, and the Time when the same is intended to be first acted, represented, or performed […][150]

Der *Licensing Act* verpflichtete also die Theaterdirektoren, eine Kopie jedes Stücks 14 Tage vor dessen Aufführung zur Zensur einzureichen unter Angabe des Aufführungsortes und -zeitraums. Einen Unterschied zwischen Kunst und Unterhaltung, Tragödie und unterhaltenden Stücken machte er nicht, vielmehr betonte er durch die Aufzählung nahezu aller damals bekannten Gattungen, dass sämtliche Stücke gemeint waren. Allerdings sicherten sich die *patent theatres* weiterhin das Monopol auf Tragödie und Oper.[151] Zuständig für die Zensur war der Lord Chamberlain. Artikel IV des *Licensing Act* gab ihm die Möglichkeit, „to prohibit the acting, performing or representing any Interlude, Tragedy, Comedy, Opera, Play, Farce or other Entertainment of the Stage".[152] Das Gesetz beschränkte das Recht des Königs, Privilegien (*patents*) für Theater zu vergeben, aber auf die City of Westminster, weshalb mehrere dort gelegene Theater ohne königliches Patent schließen mussten, während gleichzeitig die Theatres Royals Drury Lane und Covent Garden ein faktisches Monopol auf Theaterunterhaltung im Zentrum von London erhielten. Die Beschränkung des Gesetzes auf Westminster hatte eigentlich das Ziel gehabt, jede Form von Theaterunterhaltung außerhalb dieses Distrikts zu unterbinden. Der 1752 verabschiedete *Disorderly House Act* erlaubte jedoch den Stadtbehörden (*magistrates*) außerhalb Westminsters, ihrerseits Theaterkonzessionen zu vergeben, sodass in den Vorstädten und Provinzen eine Reihe neuer Bühnen entstand, für die der auf die *patent theatres* beschränkte *Licensing Act* – und damit die Zensur – nicht galt.[153]

Der *Licensing Act* von 1737 war die Rechtsgrundlage, auf der die Theaterzensur in London in den nächsten hundert Jahren fußte – und nicht nur dort, denn es handelte sich um ein „model censorship device in modern Western society".[154]

[149] Vgl. Liesenfeld, The Licensing Act, insbes. S. 4, 60f., 79–86, 129–137; Johnston, The Lord Chamberlain's, S. 23–26; Stephens, The Censorship, S. 5–7; Thomas et al., Theatre Censorship, S. 24–28, 36–42; siehe auch Conolly, The Censorship.

[150] 10 Geo II, cap xxviii, abgedruckt in: Thomas und Hare (Hrsg.), Restoration and Georgian England, S. 207–210, hier S. 208.

[151] Vgl. Moody, Theatrical Revolution; dies., Illegitimate Theatre, S. 51–55.

[152] 10 Geo II, cap xxviii, abgedruckt in: Thomas und Hare (Hrsg.), Restoration and Georgian England, S. 208f.

[153] Vgl. Liesenfeld, The Licensing Act, S. 140; Moody, The Theatrical Revolution, S. 200f.; dies., Illegitimate Theatre, S. 16f.

[154] Liesenfeld, The Licensing Act, S. 3.

Ein Einfluss auf die preußische Gesetzgebung ist allerdings nicht nachweisbar. Der 1843 verabschiedete *Theatre Act* hob den *Licensing Act* auf, übernahm dessen Bestimmungen zur Zensur aber fast vollständig. So hieß es in dessen Artikel XII:

And be it enacted, That One Copy of every new Stage Play, and of every new Act, Scene, or other Part added to any old Stage Play, and of every new Prologue or Epilogue, and of every new Part added to an old Prologue or Epilogue, intended to be produced and acted […] at any Theatre in *Great Britain*, shall be sent to the Lord Chamberlain of Her Majesty's Household for the Time being, Seven Days at least before the first acting or presenting thereof, with an Account of the Theatre where and the Time when the same is intended to be first acted or presented […][155]

Der *Theatre Act* verringerte die Macht des Lord Chamberlain geringfügig, indem er die Frist, in der ein Stück vor seiner Aufführung eingesandt werden musste, von 14 auf sieben Tagen herabsetzte. Mehr noch, er durfte nach Artikel XIV Stücke nicht länger ohne Angabe von Gründen verbieten, sondern nur „whenever he shall be of opinion that it is fitting for the Preservation of good Manners, Decorum, or of the public Peace so to do, to forbid the acting or presenting any Stage Play".[156] Ob diese Einschränkung in der Praxis allerdings einen großen Unterschied machte, ist fraglich, lag es doch im Ermessen des Lord Chamberlain, ob ein Stück die guten Sitten und den öffentlichen Frieden gefährdete. Eine Berufungsinstanz gab es nach wie vor nicht. Vor allem dehnte das Gesetz die Befugnisse des Lord Chamberlain erheblich aus, denn dieser war nun nicht mehr nur für die City of Westminster, sondern für das gesamte Land zuständig. Jedes Stück – „intended to be produced for hire at any theatre in Great Britain" – musste von nun an vorab zur Zensur vorgelegt werden.[157]

In den folgenden Jahrzehnten geriet die Zensur mehr und mehr ins Kreuzfeuer der Kritik. Bei den Beratungen des Untersuchungsausschusses von 1866, dem Select Committee on Theatrical Licenses and Regulations, hatte sie noch eine eher untergeordnete Rolle gespielt. Abgesehen von den Schriftstellern zeigten sich alle Befragten zufrieden mit den Zensurbestimmungen und stimmten für ihre unveränderte Beibehaltung und ihre Übertragung auf die Music Halls. Das Komitee kam deshalb zu dem Ergebnis: „That the censorship of plays has worked satisfactorily, and that it is not desirable that it should be discontinued".[158] Der nächste Untersuchungsausschuss, das Select Committee on Theatres and Places of Entertainment von 1892, befasste sich aufgrund der Kampagne der Bühnenautoren gegen die Zensur eingehender mit dieser Frage. Wortführer war der Theaterkritiker William Archer, der die Zensur als Anomalie und Anachronismus bezeichnete. In seinen Augen war sie in doppeltem Sinne von Übel, weil sie einerseits nicht für die Sittlichkeit der Bühne sorgte, andererseits aber ernsthafte dramatische Werke

155 6 & 7 Vict. cap 68, abgedruckt in: Roy (Hrsg.), Romantic and Revolutionary Theatre, S. 27–31, hier S. 30.

156 Ebd.

157 Vgl. Fowell und Palmer, Censorship in England, S. 43–46; Stephens, The Censorship, S. 9 f.; Thomas et al., Theatre Censorship, S. 59–64.

158 Report (1866), S. iv. Für eine völlige Abschaffung der Zensur trat fast nur der Schriftsteller Charles William Shirley Brooks ein, vgl. ebd., S. 158.

unterdrückte.[159] Archer sprach jedoch nur für eine kleine Minderheit. Das Komitee kam zu einem Beschluss, der dem seines Vorgängers von 1866 im Wortlaut glich: „that the censorship of plays has worked satisfactorily, and that it is not desirable that it should be discontinued".[160]

Nach diesem Misserfolg intensivierten die Schriftsteller ihren Protest, in dessen Folge ein weiterer Untersuchungsausschuss einberufen wurde, das Joint Select Committee of the House of Lords and the House of Commons on the Stage Plays (Censorship), das sich primär mit der Zensur befasste.[161] Das Komitee lud erneut William Archer vor, der seine Argumente von 1892 weitgehend wiederholte und in seiner Schlussfolgerung den Lord Chamberlain persönlich angriff. Der Zensor, so meinte er „keeps serious drama down to the level of his own intelligence (and probably lower because of timidity) while he does not even pretend to keep the lighter drama up to the level of his own morality".[162] Neben Archer sprach George Bernard Shaw auf der Seite derjenigen, die für eine Abschaffung der Zensur plädierten.[163]

Im Unterschied zu den Bühnenautoren und Kritikern setzten sich die Schauspieler und Theatermanager, die das Komitee vorgeladen hatte, für eine Beibehaltung der Zensur ein, allen voran George Edwardes. Auf den ersten Blick mag dies verwundern, doch gab es dafür handfeste Gründe. Wie Edwardes aussagte, fühlte er sich durch die Zensur vor juristischen Auseinandersetzungen geschützt. Zwar bedeutete eine Lizenz des Lord Chamberlain keineswegs, dass ein Autor oder Manager nicht wegen des Inhalts eines Stücks verklagt werden durfte, faktisch gesehen erhöhte sie aber die Hemmschwelle ungemein. Noch wichtiger war die Lizenz für die Theatertourneen, die Edwardes' Inszenierungen in viele Städte der britischen Inseln brachten. Dabei kam es immer wieder vor, dass lokale Behörden an einem Stück Anstoß nahmen. In der Regel ließen sie jedoch die Aufführung zu, wenn Edwardes eine Lizenz des Lord Chamberlain vorweisen konnte.[164]

William Archer, den Edwardes' Verteidigung der Zensur empörte, hatte schon 1892 einen weiteren Grund für dessen Haltung benannt: „Why, O simple-minded interviewer, should Mr Edwardes want the Censor ‚interfered with', when the Censor never, to any practical purpose, ‚interferes with' him? The Censorship is, and must be, the bulwark of frivolity; it is only the serious artist for whom it has any terrors".[165] Edwardes' Haltung gegenüber der Zensur bestätigte Archers im-

159 Vgl. REPORT (1892), S. 256.

160 REPORT (1892), S. vii. Zum Umgang der beiden Select Committees mit der Frage der Zensur siehe auch THOMAS et al., Theatre Censorship, S. 65–68.

161 Zur Vorgeschichte des Select Committee von 1909 und seinem Umgang mit dem Thema Zensur siehe auch JOHNSTON, The Lord Chamberlain's, S. 58–65; DE JONGH, Politics, Prudery and Perversion, S. 29–44; NICHOLSON, The Censorship, S. 46–70; THOMAS et al., Theatre Censorship, S. 69–107.

162 Vgl. REPORT (1909), S. 34–39, hier S. 38f.

163 Ebd., S. 46–53.

164 Ebd., S. 243; zu den Motiven der Manager siehe auch THOMAS et al., Theatre Censorship, S. 93 sowie GOLDSTEIN, Political Censorship, S. 152.

165 ARCHER, The Theatrical ‚World' of 1893, S. 244.

mer wieder vorgebrachten Eindruck, dass sie alle Frivolitäten passieren ließ, während es die ernsthafte dramatische Kunst sei, die eigentlich zu leiden hatte. Da Edwardes nichts von der Zensur zu befürchten hatte, sei es nur natürlich, dass er sich für ihre Beibehaltung aussprach.

Im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Untersuchungsausschüssen zeigte derjenige von 1909 durchaus Sympathie für die Beschwerden der Schriftsteller, ohne dabei allerdings die Bedürfnisse der Manager verletzen oder gar die Zensur vollständig abschaffen zu wollen. Das Komitee bemühte sich es allen beteiligten Parteien recht zu machen, indem es eine freiwillige Zensur vorschlug, die die Theatermanager nicht länger dazu zwang, jedes Stück einzureichen, es denjenigen unter ihnen, die einer offiziellen Lizenz zu bedürfen meinten, aber freistellte. Das hätte den Lord Chamberlain zu einem Dienstleister der Theater reduziert.[166] Wiederum fanden die Vorschläge des Komitees keinen Eingang in den Gesetzgebungsprozess. Vor dem Hintergrund der schweren politischen Krise um 1910 hatte das Parlament mit größeren Problemen zu kämpfen als der Theatergesetzgebung.[167] Der Erste Weltkrieg zementierte dann die bestehende Situation. Nach dem Krieg kam es nur insofern zu einer Veränderung, als der erste Labour-Premier Ramsay MacDonald 1924 auf die Beteiligung an der Besetzung des Amtes des Lord Chamberlain verzichtete, wodurch es seine politische Bedeutung verlor. Allerdings blieb die Theaterzensur weiterhin unangetastet. Da der Inhaber des Amtes nun weniger häufig wechselte, wurde sie jedoch einheitlicher und berechenbarer. Während eine neue Generation junger Autoren wie Noël Coward immer noch mit der Zensur zu kämpfen hatte, ließ der Lord Chamberlain Stücke wie die damals skandalumwitterten Dramen von Shaw ohne Beanstandung passieren.[168] Dem Theaterhistoriker Allardyce Nicoll zufolge war die Zensur wesentlich liberaler geworden und ließ nun Stücke zur Aufführung zu, die eine frühere Generation zutiefst schockiert hätte.[169] Diese größere Toleranz mag ebenfalls dazu beigetragen haben, dass die Kritik leiser wurde.

Ebenfalls 1909, im selben Jahr, in dem der Untersuchungsausschuss zur Theaterzensur zusammentrat, wurde in Großbritannien der *Cinematograph Act* verabschiedet. Obwohl das Gesetzeswerk primär die Befugnisse zur Konzessionierung und Kontrolle der Kinos klären und eine einheitliche Rechtsgrundlage schaffen sollte, hatte es nebenbei und eher unabsichtlich die Einführung einer Filmzensur zur Folge. Denn die lokalen Behörden legten die ihnen durch das Gesetz beigemessene Überwachungsfunktion so großzügig aus, dass sie nicht nur die Einhaltung der feuerpolizeilichen Bestimmungen kontrollierten, sondern zum Teil auch

[166] Ebd., S. xi.

[167] Vgl. THOMAS et al., Theatre Censorship, S. 104; zum politischen Hintergrund siehe POWELL, The Edwardian Crisis.

[168] Vgl. NICHOLSON, The Censorship, S. 149–177; THOMAS et al., Theatre Censorship, S. 108–122, siehe auch GALE, The London Stage, S. 150 f.; DEENEY, When Men were Men and Women were Women.

[169] NICOLL, English Drama, S. 21.

die Filme, die von den Kinos in ihrem Zuständigkeitsbereich gezeigt wurden.[170] Parallel dazu gab es Diskussionen über die Einführung einer nationalen Filmzensur. Um dieser vorzubeugen, gründete die britische Filmindustrie – mit der Zustimmung des Home Office – eine eigene Zensurbehörde auf freiwilliger Basis, das British Board of Film Censors (BBFC). Es war kein Zufall, dass dessen erster Direktor, George Redford, zuvor als Zensor beim Lord Chamberlain's Office gearbeitet hatte, denn das BBFC war insgesamt nach dessen Vorbild aufgebaut, wobei Redford als Präsident die Funktion des Lord Chamberlain wahrnahm. Auch das BBFC übte eine Vorzensur aus.[171] Hatte das Theater bereits bei den Bestimmungen zur Konzessionierung und Kontrolle der Kinos Pate gestanden, war seine Vorbildfunktion bei der Ausgestaltung der Filmzensur noch größer, denn diese oblag zwar einer neuen Behörde, orientierte sich aber in der Praxis stark an der Theaterzensur.

Die preußische Theaterzensur war weit jüngeren Datums als die britische. Eingeführt wurde sie durch eine Zirkularverfügung des Ministers des Innern vom 16. März 1820. Im Jahr zuvor hatten die Staaten des Deutschen Bundes die Karlsbader Beschlüsse verabschiedet, eine Reihe von Gesetzen, die die nationalen und liberalen Bewegungen im Keim ersticken sollten. Im Zentrum der Beschlüsse stand die Zensur der Presse. Die Zirkularverfügung vermied den Begriff der Theaterzensur zwar peinlichst, genau darauf liefen ihre Bestimmungen aber hinaus:

> Da der Fall eintreten kann, daß ungeachtet der von der Zensurbehörde zum Drucke eines Theaterstücks ertheilten Erlaubniß, die öffentliche Aufführung desselben aus polizeilichen Rücksichten zu untersagen oder zu suspendiren ist, so soll künftig der Bestimmung des Königlichen Ministerii des Innern und der Polizei zufolge, auf keinem öffentlichen Theater, die für die Königliche Rechnung administrirten ausgenommen, irgend ein gedrucktes oder ungedrucktes Trauer-, Schau- Lust- oder Singspiel, ohne vorläufige Erlaubnis des Präsidiums der Königlichen Regierung oder derjenigen Personen welche dasselbe mit diesem Geschäfte beauftragen wird, aufgeführt werden.[172]

In den Augen der Polizei bedeutete also der Umstand, dass ein Theaterstück von den Zensurbehörden zum Druck freigegeben worden war, noch lange nicht, dass es auf der Bühne aufgeführt werden durfte. Da ein Theaterunternehmer dazu die ausdrückliche Erlaubnis des Polizeipräsidiums benötigte, trat neben die Zensur von Gedrucktem die Theaterzensur durch die lokale Polizei. Ausgenommen von dieser Bestimmung waren allein die Hoftheater, deren Sonderstellung damit abermals betont wurde. Kein Unterschied machte für die Polizei hingegen die Gattung eines Stückes.

Bis 1848 trat die Theaterzensur kaum in Erscheinung, gab es doch in Berlin abgesehen von dem Königsstädtischen Theater und dem Kroll'schen Etablissement keine weiteren Privattheater. Infolge der Revolution von 1848 wurde dann durch eine Verfügung des Ministers des Innern vom 25. September 1848 jede

170 Vgl. KUHN, Cinema, Censorship and Sexuality, S. 12–21.
171 Vgl. ALDGATE und ROBERTSON, Censorship in Theatre and Cinema, S. 2; zum BBFC siehe auch KUHN, Cinema, Censorship and Sexuality, S. 21–27.
172 AMTSBLATT, 1820, Stück 14, S. 61.

Form der Zensur – auch die des Theaters – aufgehoben.[173] An der Pressefreiheit rüttelte auch die revidierte preußische Verfassung vom 31. Januar 1850 nicht.[174] Das Theater hingegen wurde schon bald wieder polizeilich überwacht. Das bekam in Berlin vor allem Friedrich Wilhelm Deichmann zu spüren, der 1848 eine Konzession für eine Sommerbühne erhalten hatte. Sein Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater im Norden der Stadt, das unter anderem satirische Possen spielte, gespickt mit indirekten oder direkten Anspielungen auf lokale und nationale Politik, war der Polizei, die mitunter selbst Gegenstand des Spotts war, von Anfang an ein Dorn im Auge. Generalpolizeidirektor Karl Ludwig von Hinckeldey ließ die Vorstellungen von seinen Schutzleuten überwachen. Mitunter verlangte er sogar die Vorlage des Textbuches zur vorherigen Begutachtung.

Die Polizei berief sich dabei auf ihre Ordnungsfunktion, bewegte sich aber auf rechtlich unsicherem Terrain. Da eine Wiedereinführung der Zensur per Gesetz im politischen Klima des Nachmärz als heikel galt, wählte Hinckeldey – wie schon das Innenministerium 1820 – den Weg der Verordnung, um die Theaterzensur wieder einzuführen.[175] In § 5 der Polizei-Verordnung vom 10. Juli 1851 hieß es:

> Die Erlaubnis zur Veranstaltung einer öffentlichen Theatervorstellung muss von dem Unternehmer unter Angabe der zur Aufführung bestimmten Zeit zeitig bei dem Königlichen Polizei-Präsidium schriftlich nachgesucht werden. Dem Gesuche muss, wenn nicht in einzelnen Fällen eine Ausnahme hiervon aus besonderen Gründen gestattet wird, das zur Aufführung oder zum Vortrage bestimmte Stück oder Gedicht, bei musikalischen Vorstellungen das Textbuch, bei mimischen oder plastischen Vorstellungen eine genaue Beschreibung des Gegenstandes derselben in zwei gleichlautenden Exemplaren beigefügt werden. […] Endlich ist der Unternehmer verpflichtet, dem Königlichen Polizei-Präsidium auf Verlangen jede auf die Vorstellung bezügliche Auskunft zu erteilen, namentlich auch die Zulassung eines Beamten zur Generalprobe zu gestatten.[176]

Von jedem Theaterstück, das sie aufführen wollten, waren die Berliner Theaterunternehmer nun gezwungen zwei Textbücher bei der Polizei einzureichen, von denen das eine an den Unternehmer zurückging, das andere bei der Polizei verblieb. Betroffen waren alle „dramatischen, deklamatorischen, musikalischen, pantomimischen und plastischen Vorstellungen“, das heißt jede Form von Bühnenunterhaltung.[177] Darüber hinaus waren mit dem Textbuch, Ort und Zeit der Aufführung anzugeben. Obschon diese Bestimmungen stark an den *Theatre Act* erinnern, lässt sich ein unmittelbarer Einfluss der britischen Gesetzgebung nicht

173 Die Verfügung ist nachgedruckt in: Lennartz, Theater, Künstler und die Politik, S. 154; siehe auch Houben, Polizei und Zensur, S. 103; Sommer, Die Einführung der Theaterzensur, S. 32; Brauneck, Literatur und Öffentlichkeit, S. 16; Rieder, Die Zensurbegriffe, S. 73–75.

174 Rönne, Die Verfassungs-Urkunde, S. 61.

175 Zur Verordnung von 1851 und ihrer Vorgeschichte siehe: Houben, Polizei und Zensur, S. 109–113, 118–120; Sommer, Die Einführung der Theaterzensur; dies., Zur Geschichte der Berliner Theaterzensur; Kutzsch, Theaterzensur in Berlin, S. 206 f.; Rieder, Die Zensurbegriffe, S. 77 f.; Walach, Das doppelte Drama, insbes. S. 262–264; Stark, Banned in Berlin, S. 15 f.

176 § 5 der Verordnung des Königl. Polizei-Präsidii zu Berlin, über öffentliche Theater und ähnliche Vorstellungen, vom 10. Juli 1851, Ministerial-Blatt 12 (1851), S. 117 f., hier S. 117.

177 Ebd., § 2.

nachweisen. Auch ging die Berliner Polizeiverordnung noch weiter, insofern sie nicht nur die „Zulassung eines Beamten zur Generalprobe“ verlangte, sondern bestimmte, dass „kein Darsteller in Wort oder Handlung von dem Inhalte des polizeilich gezeichneten Exemplars abweichen“ darf.[178] Während sich in Großbritannien die Zensur damit begnügte, das Textbuch zu kontrollieren, bestand die Berliner Polizei darauf, sicherzustellen, dass gestrichene Szenen oder Texte auch tatsächlich nicht aufgeführt wurden. Und das im Übrigen keineswegs nur bei Generalproben, vielmehr saß bei jeder Aufführung ein Beamter im Publikum, um zu kontrollieren, dass nur der genehmigte Text gesprochen wurde.[179]

Die Verordnung von 1851 bildete bis 1918 die Grundlage der Theaterzensur in Preußen. Überdies diente sie vielen Städten und Staaten des Reiches als Vorbild. In Dresden, Leipzig und München beispielsweise wurde sie nach 1871 fast unverändert übernommen.[180] Zu einer nationalen Regelung der Zensur durch den Reichstag kam es jedoch nicht. Stattdessen wurde in- wie außerhalb des Parlaments ausführlich über die Zensur und die Überwachung der Theater gestritten. Der bekannteste Konflikt drehte sich um die *Lex Heinze*. Dabei handelte es sich vordergründig um eine Ergänzung des Strafgesetzbuches zur härteren Ahndung von Prostitution, Zuhälterei und Kuppelei.[181] Allerdings fügte die konservative Fraktion dem Gesetzesentwurf eine Reihe von Bestimmungen hinzu, die weit über den ursprünglichen Gegenstand hinaus gingen und sich vor allem gegen die moderne Kunst und Kultur richteten, insbesondere gegen das Theater.

Die *Lex Heinze* war zwar kein Zensurgesetz, sie hätte jedoch im Fall ihrer Annahme durch den Reichstag erhebliche Folgen für die Theaterunternehmer gehabt. Denn der sogenannte „Theaterparagraph“ bedrohte jeden mit einer Gefängnisstrafe von bis zu einem Jahr beziehungsweise einer Geldstrafe von bis zu 1000 Mark, „der öffentlich theatralische Vorstellungen, Singspiele, Gesangs- oder deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder ähnliche Aufführungen veranstaltet oder leitet, welche durch gröbliche Verletzung des Scham- und Sittlichkeitsgefühls Ärgernis zu erregen geeignet sind“.[182] Gerade die letzte Formulierung hätte der Willkür Tür und Tor geöffnet. Neben die Überwachung der Theater durch die Polizei wäre eine Art öffentliche Zensur getreten, die es jedem erlaubt hätte, Anzeige zu erstatten, der sich durch irgendein Stück oder irgendeine Handlung auf der Bühne in seinem individuellen Moralempfinden verletzt gefühlt hätte. Deshalb rief der Antrag nicht nur Entrüstung bei Liberalen und Sozialdemokraten hervor, sondern stieß auch bei den Regierungen des Reichs und der Länder auf Ablehnung. Sie befürchteten eine Klagewelle, die der beste-

[178] Ebd., § 11, S. 118.
[179] Vgl. LOHKAMP, Das Recht der Theaterzensur, S. 10.
[180] Vgl. STARK, Banned in Berlin, S. 16.
[181] Vgl. MAST, Künstlerische und wissenschaftliche Freiheit, S. 139–190, insbes. S. 150–154.
[182] Entwurf eines Gesetzes betreffend Änderung und Ergänzung des Strafgesetzbuches, in: VERHANDLUNGEN DES REICHSTAGES, 1898/1900, 10. Legislaturperiode, 1. Session, 5. Anlageband, Aktenstück 571, S. 3631–3637, hier S. 3635.

henden Zensur gleichsam eine weitere Instanz hinzugefügt hätte.[183] Den Antragstellern aber ging es primär darum, die Zensurbehörden, die in ihren Augen zu lax waren, zu größerer Wachsamkeit anzuhalten. So betonte der Zentrumsabgeordnete Hermann Roeren: „[W]enn auf der Bühne das Scham- und Sittlichkeitsgefühl durch die Darstellung in ärgernißerregender Weise verletzt wird, dann ist es der Polizei möglich, nun auch in wirksamer Weise […] gegen diesen Unfug und gegen dieses Unwesen der Tingeltangel und Variété-Theater vorzugehen".[184] Wie schon bei der Verschärfung der Gewerbeordnung zielten die Konservativen auch bei der *Lex Heinze* weniger auf die Theater als auf die Varietés ab, die sich in diesen Jahren rapide vermehrten und als moralisch anrüchig galten.

Die *Lex Heinze* entfachte eine ideologische Debatte zwischen Liberalen und Konservativen und verlieh zugleich den Differenzen zwischen den politischen Lagern Ausdruck. Als Kristallisationspunkt politischer Gegensätze war sie „symptomatisch für die fortdauernde emotionalisierte Kulturkampferregung in Deutschland", wie Thomas Nipperdey schreibt.[185] Dies war keine rein politische Auseinandersetzung: die Politik bildete vielmehr gesellschaftliche Auseinandersetzungen und Ängste ab. So zogen zu dieser Zeit viele Gruppen gegen ‚Schmutz und Schund' zu Felde, womit Groschen-, Kriminal-, Abenteuerromane und andere Produkte der aufkommenden Populärkultur gemeint waren.[186] Wie Gary Stark in seiner Geschichte der deutschen Zensur beobachtet, suchten zahlreiche Privatleute und Vereine Einfluss auf den Gesetzgeber zu nehmen, um so eine Verschärfung der Zensur zu bewirken.[187]

Kaum war die Debatte um die *Lex Heinze* abgeklungen, da setzten die Liberalen zum Gegenschlag an. Der Reichstagsabgeordnete Ernst Müller-Meiningen brachte zusammen mit weiteren liberalen Abgeordneten 1901 einen Antrag in den Reichstag ein, der die „Aufhebung eines ungesetzlichen Zustandes" vorsah.[188] Da Artikel 27 der preußischen Verfassung von 1850 die freie Meinungsäußerung verfügt und die Wiedereinführung der Zensur verboten hatte, betrachtete er die Ausübung der Zensur als Verstoß gegen die Verfassung. Die Verteidiger der Theaterzensur hingegen beriefen sich auf § 10 II. 17 des *Allgemeinen Landrechts für die Preußischen Staaten* von 1794, in dem es hieß: „Die nötigen Anstalten zur Erhaltung der öffentlichen Ruhe, Sicherheit und Ordnung und zur Abwendung der dem Publico, oder einzelnen Mitglieder desselben, bevorstehenden Gefahr zu

[183] Vgl. Verhandlungen des Reichstages, 1898/1900, 10. Legislaturperiode, 1. Session, Stenographische Berichte von der 52. Sitzung (9. 3. 1899), 2. Bd., S. 1405–1430; siehe auch Mast, Künstlerische und wissenschaftliche Freiheit, S. 153–154.

[184] Verhandlungen des Reichstages, 1898/1900, 10. Legislaturperiode, 1. Session, Stenographische Berichte von der 142. Sitzung (7. 2. 1900), 5. Bd., S. 3946.

[185] Nipperdey, Deutsche Geschichte, 1866–1918, Bd. 2, S. 719.

[186] Siehe dazu Jäger, Der Kampf gegen Schmutz und Schund; Maase, Krisenbewußtsein und Reformorientierung; ders., Die Kinder der Massenkultur.

[187] Stark, Banned in Berlin, S. 60–63.

[188] Verhandlungen des Reichstages, 10. Legislaturperiode, 2. Session 1900/1903, 2. Bd., Stenographische Berichte von der 37. Sitzung (30. 1. 1901), S. 1016–1027, hier S. 1017.

treffen, ist das Amt der Polizey".[189] Nicht nur Müller-Meiningen bezweifelte, dass diese antiquierte Bestimmung zur Rechtfertigung der Zensur herangezogen werden konnte. Für den Juristen Wenzel Goldbaum, Syndikus des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller, bestand gar kein Zweifel, „daß die Theaterzensur so wie sie geübt ist, überall ungesetzlich ist, da sie eine ganz speziell auf den Gewerbebetrieb des Schauspielunternehmers zugeschnittene, sehr spezielle Vorschrift ist, durch die der Gewerbebetrieb eingeschränkt wird".[190] Die meisten seiner Kollegen betrachteten die Theaterzensur allerdings als rechtsgültig.[191]

Während die Diskussion um die Theaterzensur noch in vollem Gang war, wurde zugleich die Grundlage für die Filmzensur gelegt. Ähnlich wie in London wurde diese bis in die 1910er Jahre hinein von der jeweiligen Ortspolizei ausgeübt, die sich dabei auf § 10 des Preußischen Landrechts berief. In der Regel besuchte ein Polizist die erste Vorstellung jedes Films und stellte so sicher, dass dieser nicht die öffentliche Ordnung gefährdete.[192] Seit 1910 führte der preußische Staat dann durch mehrere Erlasse schrittweise die Vorzensur ein und zentralisierte die Filmzensur immer stärker.[193] Wie die Theaterzensur bestand sie aus einer Vorzensur, berief sich auf das Allgemeine Landrecht und wurde von den Ländern auf dem Verordnungsweg eingeführt.

Erst die Weimarer Republik brachte auf dem Gebiet der Zensur grundlegend Neues. Die Verfassung von 1919 sprach in Artikel 118 jedem Deutschen das Recht zu, „innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise frei zu äußern".[194] Weiterhin hieß es: „Eine Zensur findet nicht statt, doch können für Lichtspiele durch Gesetz abweichende Bestimmungen getroffen werden".[195] Solche Bestimmungen wurden in Form des Lichtspielgesetzes vom 12. Mai 1920 erlassen. Demnach durften Filme nur öffentlich vorgeführt werden, wenn sie zuvor von der amtlichen Prüfungsstelle zugelassen worden waren. Die Erlaubnis war zu versagen, wenn die Prüfung ergab, „daß die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden".[196] Wie die Analyse der

[189] Zit. nach Kleefeld, Die Theaterzensur, S. 18.
[190] Goldbaum, Theaterrecht, S. 55.
[191] Vgl. Rieder, Die Zensurbegriffe, S. 78; siehe auch Kleefeld, Die Theaterzensur, insbes. S. 23–32; Opet, Deutsches Theaterrecht, S. 140–150; Lohkamp, Das Recht der Theaterzensur, S. 18.
[192] Vgl. Hellwig, Rechtsquellen, S. 22; Birett (Hrsg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme, S. 1.
[193] Vgl. die Erlasse des preußischen Ministers des Inneren betreffend Filmzensur vom 16. 12. 1910, 20. 4. 1911 und 6. 7. 1912, abgedruckt in: Hellwig, Rechtsquellen, S. 43–46; siehe auch Birett (Hrsg.), Verzeichnis, S. 7–9; Stark, Cinema, Society and the State.
[194] Die Verfassung des Deutschen Reiches. Vom 11. August 1919, Reichsgesetzblatt, 1919, Nr. 125, S. 1383–1418, hier S. 1406.
[195] Ebd.
[196] Lichtspielgesetz vom 20. Mai 1920, abgedruckt in: Hellwig, Öffentliches Lichtspielrecht, S. 11–14, hier S. 14; siehe auch Petersen, Zensur in der Weimarer Republik, S. 50–55.

Zensurpraxis noch zeigen wird, legte die Weimarer Filmzensur damit dieselben Kriterien an wie die kaiserzeitliche Theaterzensur. Da vom Theater in der Reichsverfassung nicht die Rede war, setzte sich die Meinung durch, dass die Theaterzensur in Form der vorherigen Prüfung des Textbuches aufgehoben war.[197] Die unterschiedliche Behandlung von Theater und Kino durch den Gesetzgeber lässt darauf schließen, dass dieser in dem neuen Medium, dessen Reichweite mittlerweile stark zugenommen hatte, eine sehr viel größere Gefahr sah als im Theater. Doch bot die Einschränkung „innerhalb der Schranken des Gesetzes“ den Behörden weiterhin die Möglichkeit, gegen das Theater vorzugehen.

Zensurpraxis

Der *Theatre Act* von 1843 und die Polizeiverordnung von 1851 verliehen den jeweils für die Zensur zuständigen Behörden, dem Lord Chamberlain sowie dem Berliner Polizeipräsidium sehr weitgehende Vollmachten, die bis zum völligen Verbot eines Stückes reichten, ohne dass der betreffende Theaterdirektor oder Schriftsteller die Möglichkeit hatte, dagegen Einspruch bei einer höheren Instanz einzulegen. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob diese Möglichkeiten ausgeschöpft und wie sie in der Praxis gehandhabt wurden.

In London schwankte die Zahl der eingereichten Stücke zwischen den fünfziger und siebziger Jahren um 200, um dann sukzessive auf 1000 vor dem Ersten Weltkrieg anzusteigen. Die Zahl der verbotenen Stücke war im gesamten Zeitraum sehr niedrig. In allen Jahren lag sie unter einem Prozent, wobei in 16 Jahren kein einziges Stück verboten wurde (Tabelle 9). Ein Verbot war die Ultima Ratio, zu der der Lord Chamberlain nur selten griff.[198] Allerdings gibt es keine Statistik, die darüber Auskunft gibt, bei wie vielen der zugelassenen Stücke Änderungen verlangt wurden.

Anders das Bild in Berlin. Hier nahm die Zahl der eingereichten Stücke zwischen 1891 und 1900 von knapp über 400 auf über 1000 zu. Der Anteil von neuen Stücken an dieser Gesamtzahl schwankte relativ konstant zwischen 200 und 300, was vermuten lässt, dass die vielen in diesem Zeitraum neu eröffneten Theater einen großen Teil ihres Repertoires durch ältere, bereits bewährte Stücke deckten. Geht man davon aus, dass nur neue Stücke verboten wurden, lag der Anteil der Verbote, der zwischen neun und 22 schwankte, bei knapp 10 Prozent. Darüber hinaus verlangte das Polizeipräsidium bei etwa der Hälfte aller eingereichten Stücke Streichungen oder Änderungen (Tabelle 10). Die Eingriffe der Zensur waren also sehr erheblich und lagen weit über denen des Lord Chamberlain. Dass die Berliner Zensur häufiger zu dem Mittel des Verbots griff, deutet

[197] Vgl. RIEDER, Die Zensurbegriffe, S. 122–127; PETERSEN, Zensur in der Weimarer Republik, S. 38 f., 210–212; siehe auch BOETZKES und QUECK, Die Theaterverhältnisse, S. 707–709; zum Umgang mit der Zensur in verschiedenen Medien während der Weimarer Republik siehe auch JELAVICH, Berlin Alexanderplatz.

[198] Vgl. NICHOLSON, The Censorship, S. 2.

ebenfalls darauf hin, dass sie grosso modo strenger verfuhr als ihr Londoner Pendant.

Verbote und Streichungen werfen die Frage auf, nach welchen Maßstäben die Zensoren die Stücke begutachteten. Der *Theatre Act* und die Berliner Polizeiverordnung verlangten lediglich die Einreichung der Stücke, schwiegen sich jedoch darüber aus, welche Aspekte als streichungswürdig erachtet wurden. Zur Praxis der Zensur befragt, gab William Bodham Donne dem Untersuchungsausschuss von 1866 folgende Auskunft:

I read all those manuscripts, and if I find anything objectionable, I endorse on the license the objectionable passages, with a direction to omit them in the representation, and then I recommend them to the Lord Chamberlain, or if I am doubtful about the whole bearing of the piece, it is then referred to the Lord Chamberlain to confirm or reject my opinion against it; if his opinion coincides with mine, the play is refused a license.[199]

Donne las also alle Stücke im Hinblick darauf, ob sie anstößige Stellen enthielten, die er dann auf der Lizenz vermerkte mit der Aufforderung, sie vor der Aufführung auf der Bühne zu streichen. Wenn er hingegen grundsätzliche Bedenken gegen ein Stück hatte, konsultierte er den Lord Chamberlain persönlich, der, insofern er diese Bedenken teilte, das Stück verbot. Soweit zur Verfahrensweise innerhalb des Lord Chamberlain's Office. Unklar bleibt allerdings weiterhin, welche Stellen Donne und seine Kollegen als anstößig betrachteten. Einzige offizielle Richtlinie bildeten die 1881 erlassenen *Rules and Regulations with Regard to Theatres in the Jurisdiction of the Lord Chamberlain*, die zur Zensur folgende Bestimmungen enthielten:

20. No profanity or impropriety of language to be permitted on the stage.
21. No indecency of dress, dance, or gesture, to be permitted on the stage.
22. No personalities or representations of living persons to be permitted on the stage, nor anything likely to produce riot or breach of the peace.[200]

Damit waren zwar einige Kriterien genannt, dennoch hing viel vom persönlichen Empfinden des Zensors ab, denn welche Ausdrücke, Gesten, Bewegungen und Kostüme als anstößig gelten konnten, unter welchen Umständen ein Stück die öffentliche Ordnung gefährdete, lag ganz in dessen subjektivem Ermessen. Eindeutig war immerhin das Verbot, lebende Personen auf der Bühne darzustellen. Der Untersuchungsausschuss von 1909 gab dem Lord Chamberlain einige weitere Empfehlungen, in welchen Fällen einem Stück die Lizenz zu versagen war:

It should be his duty to licence any play submitted to him unless he considers that it may reasonably be held –
(a) To be indecent;
(b) To contain offensive personalities;
(c) To represent on the stage in an invidious manner a living person, or any person recently dead.
(d) To do violence to the sentiment of religious reverence;
(e) To be calculated to conduce to crime or vice;

199 Vgl. Report (1866), S. 76.
200 Rules and Regulations with Regard to Theatres in the Jurisdiction of the Lord Chamberlain, 1881, TNA, LC 1/385.

(f) To be calculated to impair friendly relations with any Foreign Power; or
(g) To be calculated to cause a breach of the peace.[201]

Obschon diese Anweisungen für eine gewisse Konkretisierung sorgten, benannten sie noch immer keine klaren Kriterien. Vielmehr stellten sie die Wirkung auf das Publikum in den Mittelpunkt. An dem Interpretationsspielraum der Zensoren änderte sich dadurch kaum etwas, denn weiterhin waren sie es, die darüber entschieden, ob ein Stück als anstößig oder ein Charakter als anzüglich empfunden, eine lebende oder kürzlich verstorbene Person gehässig dargestellt, religiöse Gefühle oder ein ausländischer Staat beleidigt wurden. Einen guten Einblick in die Arbeit des Lord Chamberlain's Office bieten die *Lord Chamberlain's Day Books*, in denen jedes zur Zensur vorgelegte Stück unter genauer Angabe der gestrichenen Stellen eingetragen wurde.[202] Entsprechend der Vorgaben des Untersuchungsausschusses stehen auch in ihnen vor allem drei Aspekte im Mittelpunkt: Sexualität, Religion und Politik.

Die meisten Kommentare beziehen sich auf sexuelle Zweideutigkeiten. So wurde der Manager des Philharmonic Theatre 1879 darauf aufmerksam gemacht, er dürfe keine unanständigen Kostüme und keine obszönen Doppeldeutigkeiten erlauben.[203] Der Produzent der Musical Comedy *The Gay Grisette* wurde 1898 ermahnt, die darin enthaltenen Lieder gäben doch einige Möglichkeiten zu Zweideutigkeiten („nasty double meaning"), was keineswegs statthaft sei.[204] Und über das Musical Play *The Sandow Girl* meinte der Zensor 1907 schlicht: „No character in the piece is to be allowed to appear on the stage without his trousers".[205] Wie John Johnston, der als Examiner of Plays tätig war, meinte, vertrat die Zensur nach dem Ersten Weltkrieg eine nachsichtigere Einstellung gegenüber der Thematisierung von Sex auf der Bühne.[206] Die *Day Books* bestätigen das hingegen nicht. Noch in den zwanziger Jahren mussten sich die Direktoren belehren lassen, dass Begriffe wie „my virginity" oder „syphilis" unzulässig waren.[207]

Das Verhältnis zwischen Theater und Kirche war in Großbritannien seit jeher gespannt. Die Schließung aller Bühnen zur Zeit Oliver Cromwells Mitte des 17. Jahrhunderts ist dafür der beste Beleg, doch auch noch im 19. Jahrhundert standen viele religiöse Gruppierungen dem Theater ablehnend gegenüber. Erst recht brachen die alten Konflikte wieder auf, wenn Bühnenautoren biblische Szenen oder Personen thematisierten. Völlig ausgeschlossen war etwa die Darstellung Gottes oder von Jesus Christus oder auch nur ihre Erwähnung in einem

201 Report (1866), S. xi.
202 Die *Lord Chamberlain's Day Books* befinden sich heute in der British Library. Zur Untersuchung herangezogen wurden die neun Bände zwischen 1877 und 1929 mit den Signaturen Add. MS. 53706 bis 53706 und Add. MS. 61952 bis 61957.
203 Eintrag vom 29. 9. 1879, BL, Add. MS. 53706.
204 Eintrag vom 15. 8. 1898, BL, Add. MS. 53708.
205 Eintrag vom 12. 8. 1907, BL, Add. MS. 61952.
206 Vgl. Johnston, The Lord Chamberlain's, S. 75.
207 Einträge vom 14. 7. 1919 und vom 25. 2. 1921, BL, Add. MS. 61955.

Stück.[208] Oscar Wildes Stück *Salome* beispielsweise war ebenso wie die davon inspirierte Oper von Richard Strauss in London unaufführbar, weil darin Johannes der Täufer vorkam.[209] Doch die Zensur schützte keineswegs nur biblische Figuren, sondern auch religiöse Institutionen und ihre Vertreter. Ein Theater in Surrey erfuhr 1885: „To represent the character of a drunken vagabond as clergyman, is a gross and unwarrantable libel on the English Church".[210] Das Globe Theatre durfte 1894 einen Schauspieler weder durch seine Kleidung als Bischof kenntlich machen noch diesen Titel benutzen.[211] Dennoch wäre es falsch anzunehmen, dass Religion gar keinen Platz auf der populären Bühne des viktorianischen und edwardianischen Londons gefunden hätte. Das Stück *Ben-Hur* beispielsweise, in dem Jesus nicht persönlich, sondern nur symbolisch in Form eines Lichtstrahls erschien, war ein ebenso großer Erfolg in London wie zuvor in den USA.[212]

Dass es sich von vornherein verbat, den Monarchen oder ein anderes Mitglied der königlichen Familie auf der Bühne zu porträtieren, scheint den Theaterdirektoren und -schriftstellern bewusst gewesen zu sein, denn dazu findet sich kein Eintrag. Geschützt waren wohl außerdem die königlichen Immobilien, denn die Lizenz für das Stück *The Ambassador* wurde nur unter der Bedingung gewährt, „that the suggestion of ‚blowing up' Buckingham Palace and the Houses of Parliament be omitted".[213] Auf die Frage eines Mitglieds des Untersuchungsausschusses von 1909, ob am Gaiety Theatre politische Anspielungen in die Stücke eingefügt werden, antwortete George Edwardes kategorisch: „They are tabooed as a rule […] on no account would a biased political allusion be permitted".[214] Dennoch gehörte das Gaiety Theatre, unter dem Management von Edwardes ebenso wie unter seinem Vorgänger John Hollingshead, zu den Theatern, die wiederholt ermahnt wurden, so 1888 mit der Anweisung, eine Anspielung auf Joseph Chamberlain zu unterlassen.[215]

Der Schutz von Politikern erstreckte sich nicht nur auf Premierminister und Kabinettsmitglieder, sondern ebenfalls auf die Vertreter ausländischer Staaten, selbst wenn die Mehrheit der Bevölkerung diesen feindlich gesonnen war. Dahinter stand die Furcht, dass die unvorteilhafte Repräsentation eines Staatsoberhauptes für außenpolitische Verwicklungen sorgen könnte. Beliebtestes Ziel der Theaterautoren war der deutsche Kaiser. Immer wieder musste der Lord Chamberlain die Theaterdirektoren ermahnen, Anspielungen auf Wilhelm II. zu unterlassen. Den Produzenten von *The Ballet Girl* beschied er 1897: „omit in Representation all personal References to the German Emperor".[216] Bei *Send him Victorious*

[208] Vgl. Stephens, The Censorship, S. 92–114; Foulkes, Church and Stage, insbes. S. 18–34.
[209] Vgl. Sova, Banned Plays, S. 238–242.
[210] Eintrag vom 30. 3. 1885, BL, Add. MS. 53706.
[211] Eintrag vom 20. 6. 1894, BL, Add. MS. 53707.
[212] Vgl. Mayer (Hrsg.), Playing out the Empire.
[213] Eintrag vom 19. 7. 1913, BL, Add. MS. 61953.
[214] Report (1866), S. 246.
[215] Eintrag vom 22. 10. 1888, BL, Add. MS. 53707; dazu ausführlicher das folgende Unterkapitel.
[216] Eintrag vom 30. 3. 1897, BL, Add. MS. 53708.

wurde 1908 sowohl die Darstellung Wilhelms II. wie auch jede Bezugnahme auf eine Verschwörung zur Herbeiführung eines Krieges zwischen Großbritannien und Deutschland verboten.[217] Diese Regelung galt selbst noch während des Ersten Weltkrieges. Das patriotische Stück *The Glorious Day* erhielt nur unter der Voraussetzung eine Lizenz, dass „the characters representing the Emperor and Crown Prince in the last scene are not made up to represent the German Emperor and the Crown Prince of Germany".[218] Dasselbe galt für *The Master Hun*; auch hier durfte die Titelfigur keine Ähnlichkeit zum deutschen Kaiser aufweisen.[219] Gerade das letztgenannte Beispiel illustriert aber die Inkonsequenz der Zensur: selbst wenn die Hauptfigur nicht wie Wilhelm II. aussah, wusste das Publikum, wer gemeint war.

Die Furcht, dass ein Theaterstück die Beziehungen zu einer anderen Nation gefährden könnte, mag aus dem Rückblick übertrieben wirken, sie war jedoch nicht ganz unberechtigt, wie mehrere Briefe in der Korrespondenz des Lord Chamberlain zeigen. Die meisten Beschwerden aus dem Ausland stammten von Vertretern des Osmanischen Reiches. So bedankte sich 1893 ein britischer Diplomat aus Konstantinopel beim Lord Chamberlain, dass dieser ein Stück auf einer Londoner Bühne nachträglich verboten hatte, in dem der Sultan karikiert wurde, mit dem Kommentar: „No one but an Oriental can feel so keenly the ridicule & annoyance of being made the subject of Burlesque on a Public Stage".[220] Keine drei Jahre später beklagte sich der Botschafter des Osmanischen Reiches persönlich beim Lord Chamberlain über Stücke im Duke of York Theatre und im Shaftesbury Theatre: „ayant pour base les incidents arméniens".[221] 1900 schrieb er erneut wegen *The Oriental Drama* von Max Goldberg: „En résumé cette pièce est certainement de nature à donner au public anglais une impression déplorable et surtout à raviver l'agitation".[222] In jedem dieser Fälle schritt der Lord Chamberlain ein. Es lässt sich nur spekulieren, warum so viele Beschwerden aus dem Osmanischen Reich kamen, jedoch kaum von europäischen Diplomaten. Dass diese unempfindlich gegen die Verspottung der eigenen Nation gewesen seien, erscheint zweifelhaft. Wahrscheinlicher ist vielmehr, dass die Zensoren bei Anspielungen auf europäische Nationen wesentlich sensibler waren als bei außereuropäischen, weshalb sie es gar nicht erst auf die Bühne schafften.

Wie diese Beispiele aus der Zensurpraxis bestätigen, achteten die Zensoren ganz besonders auf die Behandlung von Sexualität, Religion und Politik in den Textbüchern. Die Gattung eines Stücks war hingegen nicht von Bedeutung, denn die Bemerkungen in den *Lord Chamberlain's Day Books* betreffen alle Genres,

[217] Eintrag vom 30. 12. 1908, BL, Add. MS. 61952.
[218] Eintrag vom 12. 2. 1915, BL, Add. MS. 61954.
[219] Eintrag vom 28. 1. 1915, ebd.; siehe das folgende Unterkapitel.
[220] Brief Francis Clare Ford an das Lord Chamberlain's Office, 10. 11. 1893, TNA, LC 1/601.
[221] Brief Ambassade Impériale de Turquie an Lord Chamberlain's Office, 18. 3. 1896, TNA, LC 1/657.
[222] Brief Ambassade Impériale de Turquie an Lord Chamberlain's Office, 2. 4. 1900, TNA, LC 1/730.

darunter sogar überwiegend unterhaltende Stücke, die auch den größten Anteil unter den eingereichten Textbüchern stellten.

Dem Schriftsteller Lothar Schmidt zufolge legten die deutschen Zensoren ganz ähnliche Maßstäbe an wie ihre britischen Kollegen: „Drei Artikel geistiger Kontrabande sind es, nach denen prinzipiell und von berufswegen der Zensor den Thespiskarren durchstöbert. Sie tragen die amtlichen Rubra: a) Sexuelles; b) Religiöses; c) Politisches“.[223] Ähnlich wie in Großbritannien stand Sexualität also ganz oben auf der Fahndungsliste. Auch dem Autor Kurt Weiss zufolge waren es „fast ausschließlich sittliche Bedenken“, die zu dem Verbot eines Stückes führten.[224] Diese Einschätzungen bestätigten sich im Rückblick weitgehend. In seiner Untersuchung der Zensur in der Zeit des Deutschen Kaiserreichs kommt Gary Stark zu dem Schluss, dass mehr Dramen aus ‚moralischen‘, denn aus irgendwelchen anderen Gründen verboten wurden, wobei es sich bei den betroffenen Stücken vor allem um Schwänke, Possen, Lustspiele und Komödien gehandelt habe.[225] Letzteres lässt darauf schließen, dass keineswegs nur die ernsthafte dramatische Produktionen unter der Zensur zu leiden hatten.

Erschwert wird die Überprüfung der Berliner Zensurpraxis allerdings dadurch, dass es keine den *Lord Chamberlain's Day Books* vergleichbare Übersicht gibt, in der die gestrichenen Szenen gesammelt aufgeführt sind. Die Anmerkungen und Streichungen der Zensoren in den vom Metropol-Theater eingesandten Theaterzensurexemplaren, die im Folgenden als Stichprobe herangezogen werden, geben zumindest einen ungefähren Eindruck, sind aber nur bedingt repräsentativ und lassen sich auch nur schwer bestimmten Kategorien zuordnen. In der Posse *Im Paradies der Frauen* beispielsweise strich die Zensur in dem Satz: „Ich unterhalte mich übrigens großartig in diesem entzückenden sündigen Berlin!“, das Wort „sündig“.[226] Des Weiteren verbot sie eine Ehebruchszene, den Ausdruck „ebenso adligen wie ekelhaften Gatten“ und die Bemerkung eines Studenten, der von einem Schutzmann verhaftet wird: „Wieso denn arretiren? Wir sind doch keine unbescholtenen Mädchen?“.[227] Wie daraus deutlich wird gingen die Zensoren gegen abschätzige Anspielungen auf Polizei und Adel, in erster Linie jedoch gegen Stellen vor, die sie als obszön empfanden. Letzteres trifft tatsächlich auf die meisten Zensurstriche zu. In der Revue *Der Teufel lacht dazu* von 1906 fielen die folgenden Zeilen der Zensur anheim: „‚Treibt det Fräulein ein Gewerbe?‘ frage ik, ‚I natierlich‘ lacht se. ‚Treibt sie's alleine?‘ frage ik. ‚Nee‘ sagt sie ‚es muss immer eener dabei sein!‘“.[228] Prostituierte gehörten in den Augen der Zensoren nicht auf die Bühne, vor allem nicht, wenn sie Berliner Dialekt sprachen.[229] Das erfuhr auch

[223] Lothar Schmidt, Polizei und Bühne, Die Gegenwart 80 (1911), 2. Bd., Nr. 44, S. 735–738, hier S. 736.
[224] Weiss, Deutsche Theaterverhältnisse, S. 6.
[225] Vgl. Stark, Banned in Berlin, S. 209–210, 214.
[226] Im Paradies der Frauen, 2. Bild, 4. Szene, LAB, A. Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 859.
[227] Ebd., 5. Bild, 2. Bild, 4. Bild.
[228] Der Teufel lacht dazu, 2. Bild, 7. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3620.
[229] Vgl. Stark, Banned in Berlin, S. 189–190, 196–197, 217.

Rudolf Bernauer, der Direktor des Berliner Theaters, als er *Taifun* von Melchior Lengyel inszenierte. Darin war die Frau, an der die Hauptfigur zugrunde ging, „eine Berliner Prostituierte. […] Aber kurz vor der Aufführung verlangte die Zensur aus politischen Gründen die Verlegung der Handlung nach Paris“.[230]

Streichungen von Stellen, die religiöse Gefühle verletzen, finden sich in den Theaterzensurexemplaren des Metropol-Theaters nicht, aber Religion wurde auf dessen Bühne auch kaum thematisiert. Generell befürchtete der preußische Innenminister bei allen Stücken, die Szenen aus der Bibel aufgriffen, dass sie als Profanierung empfunden werden könnten, weshalb er die Zensoren in diesen Fällen zu besonderer Aufmerksamkeit mahnte.[231] Dennoch scheint die Berliner Zensurbehörde diesbezüglich liberaler gewesen zu sein als die Londoner. Oscar Wildes in London verbotenes Stück *Salome* etwa konnte in Berlin ohne Schwierigkeiten aufgeführt werden. Das legt den Schluss nahe, dass die Zensur religiöse Stoffe nicht von vornherein verbot, sondern nur, wenn sie kritisch oder gar satirisch behandelt wurden. Sofern ein Stück religiöse Gefühle nicht verletzte, passierte es die Zensur problemlos.

Was schließlich das dritte von Schmidts Rubra, die Politik, angeht, so finden sich in den vom Metropol-Theater zur Zensur eingereichten Texten ebenfalls nur wenige Streichungen. Anders als in London, wo es nahezu unmöglich war, einen Politiker wie Joseph Chamberlain auf der Bühne darzustellen, ließ die Berliner Zensur milde Formen von politischer Satire durchaus zu. Gleich in der ersten Jahresrevue, *Neuestes! Allerneuestes!* von 1903, traten in einer vor dem Reichstag spielenden Szene der erst fünf Jahre zuvor verstorbene Otto von Bismarck und sein ehemaliger Gegenspieler Ludwig Windthorst auf.[232] Keinen Politiker erwähnten die Metropol-Revuen so oft wie den Sozialdemokraten August Bebel, der weniger karikiert als verhöhnt wurde.[233] Wie im Fall der Religion wussten die Zensoren auch bei der Politik durchaus zu unterscheiden. Während Dramen mit progressiver oder gar sozialdemokratischer Tendenz der Weg auf die Bühne versperrt war, blieb, wie Lothar Schmidt sich empörte, die „sogenannte gute, die waschechte patriotische Gesinnung […] natürlich unbehelligt. Hohnzollerndramen mit einem starken Zusatz von Byzantinismus sind sogar sehr erwünscht, werden leicht hoftheaterfähig und tragen dem Herrn Verfasser womöglich den Kronenorden vierter Klasse ein“.[234] Deshalb ist weniger von einer Zensur der Politik als von einer politischen Zensur zu sprechen. Die offen zur Schau gestellte Systemtreue konnte aber auch ein geschickter Schachzug sein, mit dem sich die Nachsichtigkeit der Zensur in anderen Dingen ‚erkaufen‘ ließ. Das legt jedenfalls

[230] Bernauer, Das Theater, S. 267.
[231] Vgl. Stark, Banned in Berlin, S. 173.
[232] Neuestes! Allerneuestes!, 3. Bild, 13. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 2638.
[233] Siehe z. B.: Ein tolles Jahr, 1. Bild, 2. Szene und 2. Bild, 11. Szene, TSFU, NL Freund 97/02/W172; für eine eingehende Analyse der Repräsentation von Politik auf der Bühne siehe das folgende Unterkapitel.
[234] Lothar Schmidt, Polizei und Bühne, Die Gegenwart 80 (1911), 2. Bd., Nr. 44, S. 735–738, hier S. 737.

eine Besprechung in der *Berliner Morgenpost* nahe, in der es über den Hausautor des Metropol-Theaters, Julius Freund, hieß: „Er teilt satirische Hiebe nach allen Seiten aus und läßt einen die Langmut der Zensur bewundern, bis er uns wieder durch einen gewissen Hurra-Patriotismus darüber belehrt, daß auch die Zensur in Berlin nachsichtig sein kann, wenn man, wie Freund, auf der andern Seite hübsch lieb und brav ist".[235]

Auf praktischer Ebene unterschied sich die Berliner Zensur von der Londoner vor allem dadurch, dass sie nicht bei der Vorzensur, also der Kontrolle der Textbücher, haltmachte, sondern jede einzelne Vorstellung überwachte. Gleich bei der ersten Metropol-Revue, *Neuestes! Allerneuestes!*, monierte die Polizei eine Vielzahl von Punkten: Veränderungen an Figuren, das Kostüm einer Darstellerin, das „zu tief ausgeschnitten" sei, und dass zwei Schauspieler extemporiert hätten.[236] Nachdem ein Polizeirapport 1909 vermerkt hatte, Guido Thielscher und Fritzi Massary, die beiden Stars des Metropol-Theaters, hätten mehrfach Stellen vorgetragen, die von der Zensur gestrichen worden waren, stellte das Polizeipräsidium sogar Strafanzeige gegen Thielscher.[237] Die Theaterleitung schien dies jedoch nicht abzuschrecken, denn bereits im folgenden Jahr beschied ihr die Polizei erneut:

> Wie festgestellt worden ist, werden seit einiger Zeit im Metropoltheater bei der Aufführung der Revue vielfach Sätze gesprochen, die in der hier s. Zt. vorgelegten und genehmigten Fassung des Stückes nicht enthalten sind und sich meist auf actuelle, erst nach der ersten Aufführung des Stückes eingetretene, Ereignisse beziehen. Wie der Direktion bekannt ist, bedürfen alle Nachträge und Änderungen zu einem Stück gleichfalls der zensurpolizeilichen Genehmigung und dürfen vorher nicht vorgetragen werden.[238]

Solche Verstöße konnten nur festgestellt werden, wenn ein Polizeibeamter den Vorstellungen beiwohnte und im Textbuch mitlas. Es liegt auf der Hand, dass unter diesen Bedingungen Improvisation nahezu unmöglich war. Mehr noch, auch Veränderungen eines Stücks nach der Uraufführung, wie sie in London üblich waren, wurden erheblich erschwert und dasselbe galt für das Aufgreifen aktueller Ereignisse, wie es das Publikum gerade beim Genre der Jahresrevue erwartete.

Obwohl die Theaterzensur 1918 abgeschafft worden war, bestand auch in der Zeit der Weimarer Republik keine unumschränkte Theaterfreiheit. Die Vorzensur blieb zwar außer Kraft, doch gab es die Möglichkeit, gerichtlich gegen missliebige Stücke und Aufführungen vorzugehen. Das bekannteste Beispiel ist der Reigen-Prozess von 1920. Arthur Schnitzler hatte *Reigen*, ein Stück, das in zehn Dialogen von sexuellen Begegnungen zwischen Frauen und Männern von der untersten bis zur höchsten gesellschaftlichen Schicht handelt, bereits um die Jahrhundertwende geschrieben, seine Aufführung aber von vornherein ausgeschlossen. 1920 wurde es von Gertrud Eysoldt am Kleinen Schauspielhaus inszeniert, das sie zusammen mit Maximilian Sladek leitete. Nur wenige Stunden vor der Uraufführung erging

[235] Berliner Morgenpost, 13. 3. 1904; ähnlich: Die Welt am Morgen, 16. 9. 1907.
[236] Brief Polizeipräsidium an Metropol-Theater, 8. 1. 1903, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-50-714.
[237] Vgl. Das Theater Unter den Linden, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-50-709.
[238] Brief des Polizeipräsidiums an das Metropol-Theater, 30. 5. 1910, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-50-715.

eine einstweilige Verfügung, die das Stück verbot und den Direktoren bei Zuwiderhandlung sechs Wochen Haft androhte. Eysoldt stand zu Stück und Inszenierung und die Premiere ging planmäßig über die Bühne, woraufhin die Staatsanwaltschaft Anklage gegen sie, Sladek und das ganze Ensemble erhob. Das Gericht sprach sie jedoch frei und verlieh ihrer Inszenierung sogar das Prädikat „eine sittliche Tat".[239] Eine Krawallaktion im Theater, an der „junge Burschen mit Hakenkreuzen beteiligt" waren, führte zu einem zweiten Gerichtsverfahren im November 1921.[240] Trotz einer groß angelegten Hetzkampagne kamen die Richter erneut zu dem Urteil, der *Reigen* verfolge einen „sittlichen Gedanken" und hätte nicht „die Absicht [...] Lüsternheit zu erwecken".[241] Noch stellte sich die Justiz auf die Seite der freien Meinungsäußerung und die Polizei zeigte sich unbeeindruckt von den Hakenkreuzlern.

Seit den späten zwanziger Jahren hagelte es dann Verbote gegen Theaterstücke mit der Begründung, die öffentliche Sicherheit und Ordnung könne nicht gewährleistet werden, weil Proteste von rechter Seite zu befürchten seien. Peter Martin Lampels Stück *Giftgas über Berlin* verbot die Berliner Polizei nach nur wenigen, obendrein nicht-öffentlichen Vorstellungen und bei Marieluise Fleißers *Pioniere in Ingolstadt* verlangte sie die Streichung mehrerer Passagen. Beide Male berief sie sich auf § 10, Titel 17, Teil II des *Allgemeinen Landrecht für die Preußischen Staaten*, dieselbe Gesetzesgrundlage, auf der schon die Polizei-Verordnungen von 1820 und 1851 gefußt hatten.[242] Obwohl die Theaterzensur 1918 abgeschafft worden war, übte die Polizei auf der Basis ihrer Ordnungsfunktion also weiterhin de facto eine Zensur über die Theater aus. Anstatt den Störenfrieden von rechts entgegenzutreten und die Werte der Republik zu verteidigen, benutzte sie die Störungen, um mit Verweis auf die Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung, Theateraufführungen zu verbieten. Für den Theaterkritiker Ludwig Marcuse gehörte bereits der Ausgang des Reigen-Prozesses zur „Klasse jener Siege die Niederlagen sind".[243] „In Wirklichkeit geht immer viel weniger unter, als siegreiche Revolutionäre glauben", meinte er später und hatte damit nicht nur für die Zensur recht.[244]

Zwischenfazit

Im Laufe des 19. Jahrhunderts schafften nahezu alle europäischen Staaten die Zensur von Büchern und Presse ab. Gegen das Theater aber galt noch fast überall ein allgemeiner Vorbehalt, aufgrund dessen die Vorzensur der Theaterstücke, zum Teil auch die Überwachung der Vorstellungen üblich war. Aus heutiger Sicht ist

239 MARCUSE, Obszön, S. 194.
240 HEINE, Der Kampf um den Reigen, S. 159.
241 Zit. n. BOETZKES und QUECK, Die Theaterverhältnisse, S. 708.
242 Vgl. Harry Kahn, Giftgase, DIE WELTBÜHNE 2 (1929), 1. Bd., S. 417–419; ders., Begleiterscheinungen, in: ebd., S. 568–571; siehe auch PETERSEN, Literatur und Justiz, S. 81–85.
243 MARCUSE, Obszön, S. 240.
244 Ebd., S. 192.

diese Anomalie nicht leicht zu verstehen. Zur Erklärung wird auf die Furcht der Zeitgenossen vor dem Theater verwiesen. Nicht nur versammelten sich hier, wie an kaum einem anderen Ort um 1900, Menschenmassen; das Theater konnte aufgrund seiner emotionalisierenden Wirkung unter Umständen auch die öffentliche Ordnung gefährden. Gustave Le Bon, einer der ersten Theoretiker der modernen Massengesellschaft, zeigte sich in seiner 1895 erschienenen *Psychologie der Massen* überzeugt, dass „Theatervorstellungen […] auf die Massen stets einen ungeheuren Einfluß" hätten, der leicht zum Aufruhr führen konnte: „Oft […] sind die durch die Bilder ausgelösten Gefühle so stark, daß sie gleich den gewöhnlichen Suggestionen, die Tendenz zur Umsetzung in Handlung aufweisen".[245] In den Augen Le Bons handelten Volksmassen nicht rational, sondern emotional: waren ihre Gefühle einmal geweckt, ließen sie sich nicht mehr kontrollieren.

Diese Logik überdauerte den Ersten Weltkrieg. Noch Mitte der zwanziger Jahre meinte ein Berliner Oberregierungsrat auf einer internationalen Polizeikonferenz: „Das Theaterpublikum steht unter der Einwirkung einer besonders suggestiven Kunstgattung mit der ganzen Resonanz, die Worte und Gebärde in einem geschlossenen Raum haben. Große geistige und politische Entwickelungen sind vielfach vom Theater ausgegangen".[246] Beispiele für eine tatsächliche Gefährdung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung, die im Theater ihren Ursprung genommen hätten, sind jedoch rar. Tatsächlich ging von der Bühne zu keinem Zeitpunkt eine wirkliche Bedrohung aus. Das heißt allerdings nicht, dass die Zeitgenossen eine solche nicht ernsthaft befürchteten. Womöglich hatte die Langlebigkeit der Theaterzensur aber noch einen anderen, trivialeren Grund: Gesetze sind leichter zu verabschieden als zurückzunehmen und in der Regel gibt kein Staat ein einmal etabliertes Instrument zur Kontrolle seiner Bürger freiwillig wieder auf. In Zeiten politischer Umwälzungen entstanden, bedurfte es schon tief greifender politischer Wandlungen wie der Revolution von 1918, um die Zensur wieder abzuschaffen.

Der Vergleich hat weitgehende Gemeinsamkeiten aufgezeigt: Abgesehen von ihrem späteren Beginn waren die Berliner Zensurbestimmungen denen in London sehr ähnlich. Ein wesentlicher Unterschied war dagegen, dass in Großbritannien die Zensur auf einem nationalen, im Parlament verabschiedeten Gesetz beruhte, während sie im Gebiet des Deutschen Reiches durch unterschiedliche lokale und regionale Polizeiverordnungen geregelt wurde. Dadurch war ihre Legitimation wesentlich anfechtbarer, zumal sie in den Augen ihrer Gegner im Widerspruch stand zur Gewerbefreiheit und zur preußischen Verfassung. Außerdem erweckte die unterschiedliche Handhabung der Zensur in verschiedenen Gebieten des Reiches den Eindruck von Willkür.[247]

Schon die Zeitgenossen trieb die Frage um, ob die Zensur in Preußen strenger war als in anderen Ländern, namentlich in dem als liberal geltenden Großbritan-

[245] Le Bon, Psychologie der Massen, S. 44.

[246] Adriani, Moderne Theaterpolizei. Zwei Vorträge auf der Internationalen Polizeikonferenz zu Berlin, Die Deutsche Bühne 14 (1926), S. 245–252, hier S. 248.

[247] Vgl. etwa Weiss, Deutsche Theaterverhältnisse, S. 6.

nien. Dafür spricht zum einen, dass sich die Berliner Polizei nicht mit der Vorzensur begnügte, sondern die Theatervorstellungen überwachte, zum anderen, dass in Berlin – absolut wie relativ – sehr viel mehr Stücke verboten wurden als in London.[248] Dagegen ließe sich einwenden, dass der Lord Chamberlain eine ganze Reihe von Stücken verbot, die in Berlin ohne Schwierigkeiten aufgeführt werden durften.[249] Auch wurden in London immer wieder Stücke verboten, die die Berliner Zensur ohne Beanstandung hatte passieren lassen. Gerhart Hauptmanns Drama *Hanneles Himmelfahrt* beispielsweise erlebte 1893 seine Uraufführung im Königlichen Schauspielhaus, der Lord Chamberlain hingegen erteilte dem Stück keine Lizenz mit der Begründung: „it does not follow that a play licensed in German would be licensed in English".[250]

Umgekehrt finden sich keine Beispiele für Stücke, die in Berlin verboten, in London aber erlaubt waren. Vor diesem Hintergrund wirkt nun wieder die preußische Zensur liberaler als die britische. Dafür ließen sich noch weitere Indizien anführen. George Edwardes attestierte Großbritannien vor dem Untersuchungsausschuss von 1909, dass es „the cleanest stage in the world" besitze und schwang sich zu der Behauptung auf, Frankreich, Deutschland und Österreich besäßen überhaupt keine nennenswerte Zensur.[251] Ein Artikel in dem Branchenblatt *The Era* mit dem Titel „The Advanced German Drama. What Our Censor Saves Us From" kam nur wenige Jahre später zu einem ganz ähnlichen Ergebnis:

> Any stranger visiting Berlin for the first time and doing a round of the so-called classical or intellectual theatres would, if he understood the language, ask the first competent German he met the question: ‚Have you no censor, and, if so, what manner of person must he be?' As a matter of fact, the German censor is a figurehead and nothing more. The only end it serves is to give a free and very excellent advertisement to an author by the occasional prohibition of a play. Public curiosity is aroused – author and manager see to that – and the author poses as misunderstood or misjudged. When the piece, with some scarcely perceptible modifications, succeeds in appeasing the censorship (no very difficult task) he is sure of his audience.[252]

Auch der Autor dieses Artikels hatte den Eindruck, dass es in Berlin faktisch keine Zensur gäbe, beziehungsweise, dass sie im Dienst der Theater und Autoren stünde, für die ein Skandal die beste Werbung sei.

Mit Konstantin von Zedlitz trat auch ein deutscher Beobachter der verbreiteten Meinung entgegen, die britische Zensur sei liberaler. Nicht nur habe sie etliche Reformgesetze überstanden, schrieb er, sie verfahre obendrein „nach denselben Principien wie die preußische", wobei sie „jedoch erheblich willkürlicher" sei, da sie keinen Widerspruch zulasse. Viele der in Berlin aufgeführten Stücke waren Zedlitz zufolge „auf einer Londoner Bühne schlechterdings undenkbar".[253]

[248] Zu diesem Schluss kommt auch STARK, Banned in Berlin, S. 221–222.
[249] Vgl. SOVA, Banned Plays, S. 238–242; ebd., S. 186–189; KNOLL, Produktive Missverständnisse, S. 121.
[250] Zit. nach SOVA, Banned Plays, S. 112–113, hier S. 113.
[251] REPORT (1909), S. 242–243,
[252] The Advanced German Drama. What Our Censor Saves Us From, THE ERA, 7. 12. 1912, S. 19.
[253] Konstantin von Zedlitz, Die Theatercensur in England, DIE ZEIT 33/34 (1902/1903), Nr. 443, S. 153–154.

„Tauschten daher etwa der Berliner und der Londoner Censor einmal für ein Jahr die Rollen, so würde jener hier von den ihm vorgelegten Stücken schwerlich überhaupt eines, der diesige in Berlin dagegen sicherlich das Doppelte und Dreifache der üblichen Anzahl zurückweisen", resümierte er.[254] Auch in seinen Augen war folglich die Berliner Zensur toleranter als die Londoner. Dass er dafür in erster Linie die „Prüderie des großen englischen Publikums" verantwortlich machte, deutet daraufhin, dass auch er den Unterschied primär in der Repräsentation von Sexualität auf der Bühne ausmachte.[255] Die Handhabung der Zensur in London und Berlin war also nicht nur eine Frage von Strenge und Toleranz. Wenngleich die Zensurbehörden an beiden Orten auf die Themen Sexualität, Religion und Politik achteten, legten sie dabei doch unterschiedliche Maßstäbe an.

Die Zensurproblematik ist unmittelbar verknüpft mit der Unterscheidung von Hoch- und Populärkultur. Wie eingangs erwähnt, fühlten sich viele Dramatiker ungerecht behandelt, da sie das Gefühl hatten, dass die Zensur ihre Arbeit nahezu unmöglich machte, während populäre Genres nur so vor Zweideutigkeiten strotzten. Die Gesetzestexte trafen eine solche Unterscheidung nicht: weder der *Theatre Act* noch die Polizeiverordnung von 1851 differenzierten zwischen verschiedenen Genres. Auch die Zensurpraxis lässt nicht erkennen, ob die Zensoren zwischen Dramen und unterhaltenden Stücken unterschieden. In den *Lord Chamberlain's Day Books* finden sich ebenso viele Streichungen in Melodramen und Musical Comedies wie bei Stücken anderer Gattungen. Für den Vorwurf von William Archer, George Edwardes habe sich für die Zensur ausgesprochen, weil er nicht unter ihr zu leiden habe, findet sich kein Beleg. So taucht das Gaiety Theatre regelmäßig in den Zensurakten auf. Desgleichen geriet das Metropol-Theater immer wieder in Konflikte mit der Zensur.

Wenngleich überzogen war die Klage der Dramatiker dennoch nicht ganz unberechtigt. Manches deutet daraufhin, dass die Zensurbehörden in der Tat der populären Unterhaltung gnädiger gesonnen waren als dem sogenannten ernsthaften Drama. Walter Freund, der Sohn von Julius Freund, berichtet in seinen Erinnerungen, dass sein Vater 1909 von Traugott von Jagow, dem neuen Berliner Polizeipräsidenten, einbestellt wurde, der ihm gesagt habe: „Ich habe Sie zu mir gebeten, damit Sie aus meinem Munde hören: Mit mir können sie machen, was sie wollen", woraufhin der Schauspieler Joseph Giampietro in der nächsten Revue als Polizeioffizier auftrat.[256] Der von Jagow unterstellte und für die Theaterzensur zuständige Polizeichef von Glasenapp wiederum meinte im Rückblick, er habe „mit dem Unternehmer Richard Schulz [sic!] und dem Autor Julius Freund in bestem Einvernehmen gelebt [...], obgleich es in der damaligen Zeit sehr mißlich war, politische Witze und Satiren, wie die Revuen sie boten, auf der Bühne zu bringen".[257]

254 Ebd., S. 154.
255 Ebd.
256 FREUND, Aus der Frühzeit, S. 63; siehe auch STARK, Banned in Berlin, S. 49–50, 215–216.
257 Von Glasenapp, DAS ORGAN DER VARIETÉWELT, 21. 1. 1928, zit. nach HAHN, Das Metropol-Theater, S. 102, Anm. 21.

Solche Aussagen werden auch von der Zensurpraxis bestätigt. Für jede Anzüglichkeit, die das Polizeipräsidium in den Revuen strich, ließ es Dutzende durchgehen. Im Vergleich zu den Schwierigkeiten, die die Zensur Dramatikern wie Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler und Frank Wedekind bereitete, konnte Julius Freund in der Tat recht unbekümmert arbeiten. Das war in Großbritannien nicht anders. Wie der *actor-manager* Herbert Beerbohm Tree berichtete, verbot der Lord Chamberlain die Aufführung eines renommierten französischen Dramas, weil es darin um Ehebruch ging – ein Thema, das im Unterhaltungstheater allezeit einen der ersten Plätze einnahm. Bei einem persönlichen Gespräch beschied der Zensor Beerbohm Tree: „if it could be made more comic, it would pass".[258]

In der Tat war die Art und Weise, wie ein Stoff dargestellt wurde, oft wichtiger als der Stoff selbst. Komik nahm in den Augen der Zensoren einem Gegenstand den Stachel. So wurde Wedekinds Drama *Frühlings Erwachen* von der Zensur verfolgt, eine Parodie dieses Stücks in der Jahresrevue *Das muß man seh'n!* wurde hingegen ohne Einwände gestattet.[259] Obwohl das unterhaltende Theater rechtlich gesehen denselben Zensurbestimmungen unterlag wie das Kunsttheater, erfreute es sich doch einer gewissen Nachsicht. Das erklärt zumindest teilweise, warum die Berliner Zensur mehr Stücke verbot als die Londoner. Auf dem Kontinent spielte die sozialkritische Bewegung des Naturalismus ebenso wie der sich daran anschließende Expressionismus eine sehr viel größere Rolle als in Großbritannien.

Die Akten in den Archiven zeigen, dass von einer diametralen Frontstellung zwischen Theater und Zensurbehörden keine Rede sein kann. Keineswegs alle Bühnenangehörigen standen der Zensur so kritisch gegenüber wie die Autoren. Umgekehrt waren die Zensurbehörden oft um Vermittlung bemüht. Der für die Zensur zuständige von Glasenapp war eher liberal eingestellt und um Ausgleich mit den Theatern bemüht. Bevor er ein Stück verbot, besuchte er die Proben und sprach mit den Autoren. Mit Arthur Schnitzler und Frank Wedekind, zwei Schriftsteller, die besonders unter der Zensur zu leiden hatten, war er persönlich befreundet. Nachdem seine Abteilung 1918 abgeschafft worden war, wurde er sogar Geschäftsführer des Verbandes deutscher Erzähler, einer Interessenvertretung der Autoren.[260] Auch standen der Lord Chamberlain wie die Berliner Polizei unter Druck vonseiten der Politik und der Öffentlichkeit. Wie die Theaterpolitik insgesamt, so war auch die Zensurpraxis Ergebnis eines komplexen Aushandlungsprozesses, an dem verschiedene Gruppen beteiligt waren.

Und schließlich ist zu berücksichtigen, dass die Theater und die Theaterautoren Selbstzensur übten. Aus Erfahrung und dem Umgang mit den Behörden wussten die Direktoren wie auch die Autoren, auf welche Aspekte die Zensoren

[258] Zit. nach Fowell und Palmer, Censorship in England, S. 246.

[259] Zu Frühlings Erwachen siehe Stark, Banned in Berlin, S. 69, 218–222; parodiert wurde das Stück in: Das muß man seh'n!, 8. Bild, 4. Scene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.

[260] Vgl. Stark, Banned in Berlin, S. 48–49.

achten und welche Anspielungen sie geneigt waren durchgehen zu lassen. Da Theatern an nichts weniger gelegen war, als ihr Publikum vor den Kopf zu stoßen, bedurfte es keines Lord Chamberlain, um sie von allzu drastischen sexuellen, politischen oder sozialkritischen Kommentaren abzuhalten. Während sich aber der Einfluss der Zensur auf das Theater dank der erhaltenen Akten recht gut rekonstruieren lässt, entzieht sich die Selbstzensur der historischen Analyse.

> Politik im Theater bemüht sich, die Anhänger ins Theater hineinzuziehen, und es gelingt ihr, die Gegner aus dem Theater herauszutreiben. Die Gegner sind immer viel zahlreicher als die Anhänger.
>
> Arthur Kahane[261]

> We have not yet been educated properly as to the possibilities of politics on the stage. We are Party men. We cannot laugh as good humouredly at a ‚palpable hit' against our own men and matters as we lustily cheer a ‚hit' at the expense of our opponents.
>
> W. B. Findon[262]

1.3 Inszenierte Politik

Angesichts einer Zensur, die jedes Stück der Überprüfung unterwarf, scheint die Behandlung von Politik auf der Bühne nahezu ausgeschlossen zu sein – zumal die Zensoren in Berlin und London auf politische Anspielungen besonders achteten. Noch ein zweiter Grund aber sprach dafür, diese zu vermeiden. Das populäre Theater der Jahrhundertwende war seinem Wesen nach kommerziell und zielte deshalb auf ein Massenpublikum ab. Massenpolitik aber war Parteipolitik, weshalb eine eindeutige politische Parteinahme fatal gewesen wäre, hätte sie doch das Publikum gespalten. Ergriff ein Stück, ein Autor oder ein Theater Partei für eine politische Richtung, lief er oder es stets Gefahr, den Unwillen seiner Gegner zu erregen und, wie Arthur Kahane es auf den Punkt brachte, die Gegner waren immer zahlreicher als die Anhänger.

Vor diesem Hintergrund scheint es doppelt unwahrscheinlich, dass populäre Bühnen wie das Gaiety Theatre und das Metropol-Theater sich zu politischen Themen äußerten: Selbst wenn die Zensur entsprechende Stellen passieren ließ, hätten sie riskiert, das Publikum oder Teile desselben gegen sich aufzubringen. Tatsächlich spielte Politik im populären Musiktheater eine im Vergleich zu anderen Themen untergeordnete Rolle. Trotzdem ignorierte es die Politik nicht völlig, wie das folgende Unterkapitel zeigt. Es fragt danach, welche Themen unter den Bedingungen der Zensur aufgegriffen, wie sie behandelt wurden und wie die offizielle Politik, die Zensurbehörden und das Publikum darauf reagierten. Um diese Fragen zu beantworten, wird die Repräsentation von Politik vor dem Ersten Weltkrieg anhand von vier Feldern untersucht: Innenpolitik, Außenpolitik, Imperialismus und Militarismus. Dabei wird den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Berlin und London, aber auch der gegenseitigen Wahrnehmung nachgespürt. Der Erste Weltkrieg und seine Folgen stellen – vor allem in Deutschland, wo 1919 die Zensur abgeschafft wurde – einen so tiefen politischen Einschnitt dar, dass der Zwischenkriegszeit ein eigener Abschnitt gewidmet ist.

[261] Kahane, Theater, S. 66.
[262] B. W. Findon, Everybody's Doing It, The Play Pictorial 21 (1913), Nr. 127, S. 70–71, hier S. 70.

Innenpolitik

Da die *Rules and Regulations* die Darstellung lebender Personen auf der Bühne ausdrücklich untersagten, war die Parodie eines Politikers durch einen Schauspieler eine der unwahrscheinlichsten Formen, Politik zu thematisieren. Doch selbst dafür lassen sich Beispiele anführen. Ein Politiker, der gleich mehrfach auf der Bühne des Gaiety Theatre auftauchte, war Joseph Chamberlain. Obgleich er nie das höchste Amt des Premierministers bekleidete, war Chamberlain eine der wichtigsten Figuren der britischen Innen- wie Außenpolitik vor dem Ersten Weltkrieg. Bereits in der Burleske *Faust up to Data* von 1888 gab es eine Anspielung auf ihn, die allerdings von der Zensur gestrichen wurde.[263]

Das hielt den Bühnenautor James T. Tanner jedoch nicht davon ab, eine ganze Musical Comedy um Chamberlain herum zu bauen. *The Orchid*, das erste Stück, das 1903 im neuen Gaiety Theatre gespielt wurde und bei dessen Premiere König Edward VII. zugegen war, handelte von der Rivalität zwischen dem Briten Aubrey Chesterton und einem französischen Grafen um eine besonders seltene Orchideenart.[264] Bereits äußerlich erinnerte Chesterton an Chamberlain, denn der ihn verkörpernde Schauspieler Harry Grattan trug dessen weithin bekannte Markenzeichen: ein Monokel im rechten Auge und eine Orchidee im Knopfloch (Abbildung 1). George Edwardes leugnete zwar vor dem Untersuchungsausschuss von 1909 beharrlich, dass damit Chamberlain gemeint war, seine fadenscheinigen Ausreden überzeugten aber nicht.[265]

Chestertons Auftrittslied *Pushing* gab in vier Strophen den nur wenig verfremdeten Lebenslauf Chamberlains wieder. So berichtet Chesterton in der ersten Strophe, wie er durch Ehrgeiz und die Erfindung einer revolutionären Sicherheitsnadel zu Vermögen gekommen war. Chamberlain war als Achtzehnjähriger in die Fabrik seines Onkels eingestiegen und hatte diese zu einem großen kommerziellen Erfolg geführt. In der zweiten Strophe brüstet sich Chesterton dann, die Infrastruktur seiner Geburtsstadt reformiert zu haben, eine Anspielung auf Chamberlain, den Kommunalpolitiker, der 1873 als Kandidat der Liberalen zum Bürgermeister von Birmingham gewählt wurde und wichtige Reformmaßnahmen durchführte. Die dritte Strophe schließlich behandelt Chestertons Wahl ins Parlament in Analogie zu Chamberlains Einzug ins Unterhaus 1876, und die vierte Strophe thematisiert dessen politische Wandlung vom radikalen Liberalen zum überzeugten Imperialisten:[266]

Tho' my former friends at present
Are sarcastic and unpleasant
When they see that I am going into win,
I ignore their aimless chatter

[263] Vgl. Eintrag vom 22. 10. 1888, BL, Add. MS. 53707.
[264] Vgl. The Orchid, BL, MSS LCP 1903/27; siehe auch GÄNZL, The Encyclopedia, S. 1097.
[265] Vgl. REPORT (1909), S. 247.
[266] Zur Biographie Chamberlains siehe CROSBY, Joseph Chamberlain.



Abbildung 1: Harry Grattan mit Monokel und Orchidee, den Markenzeichen des Politikers Joseph Chamberlain, als Aubrey Chesterton in der Musical Comedy The Orchid *von 1903.*

For I know it doesn't matter,
And I stand up for the Empire thick and thin![267]

Die Spaltung der liberalen Partei durch die Gründung der Liberal Unionists 1886 hatte in der Tat viele seiner ehemaligen Freunde vor den Kopf gestoßen. Noch mehr Feinde machte er sich dadurch, dass er die neue Partei 1895 in eine Koalition mit den Konservativen führte und selbst als Kolonialminister in das Kabinett eintrat, um für die Interessen des Empires zu streiten. Der fiktive Wettlauf zwischen dem Briten Chesterton und dem französischen Grafen spielte auf die Faschoda-Krise von 1898 an, in der es aufgrund konkurrierender kolonialer Interessen in Nordafrika fast zum Krieg zwischen Großbritannien und Frankreich gekommen wäre.[268] Letzte Zweifel, dass es sich bei Chesterton um Chamberlain handelte, beseitigte spätestens der Refrain, der in immer neuen Variationen auf Chamberlains Spitznamen „Pushful Joe" anspielte:[269]

Pushful, pushful,
I'm so very pushful,
First I land the bird in hand, and then I bag the bushful.
If you'd try to rise as high in credit and appearance,
Pray pursue the pathway of a pushful perseverance.[270]

[267] The Orchid, 1. Akt, 7. Song, BL, MSS LCP 1903/27.
[268] Vgl. MASSIE, Dreadnought, S. 248–256; HILDEBRAND, Das vergangene Reich, S. 224.
[269] Vgl. CROSBY, Joseph Chamberlain, S. 2, 36, 67, 190.
[270] The Orchid, 1. Akt, 7. Song, BL, MSS LCP 1903/27.

Nachdem seine Behauptung vor dem Untersuchungsausschuss, mit Chesterton sei keineswegs der Politiker Chamberlain gemeint, widerlegt worden war, verteidigte sich George Edwardes damit, *Pushful* sei „a topical song of the day, and […] absolutely inoffensive. There was nothing against Mr. Chamberlain in the song".[271] Auch das war nicht ganz richtig. Vielmehr war der Song so ambivalent wie der Spitzname ‚Pushful Joe'. Einerseits schmeichelte er Chamberlain, indem er ihn zu einem zentralen Protagonisten der britischen Politik des Jahres 1903 machte und seinen Aufstieg vom Unternehmer zum Politiker nachzeichnete, andererseits zeigte er ihn als einen Politiker, der rücksichtslos handelt, um „monstrous / Mephistophelean aims" zu erreichen.[272] Diese Doppeldeutigkeit, die es gestattete, ein und dieselbe Szene auf ganz unterschiedliche Arten zu verstehen, charakterisiert ganz grundsätzlich den Umgang des populären Theaters mit der Politik. Die Ambivalenz nahm der Satire ihre Spitze und verhinderte, das Publikum zu brüskieren.

Was Joseph Chamberlain für das Gaiety Theatre war, war August Bebel, der Mitbegründer und langjährige Vorsitzende der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, für das Metropol-Theater. Die beiden Politiker waren einander auch gar nicht so unähnlich, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheinen mag. Bebel, nur vier Jahre jünger als Chamberlain, stammte wie dieser aus eher bescheidenen Verhältnissen, war als Fabrikant tätig und über Jahrzehnte hinweg die charismatische Symbolgestalt der politischen Opposition.[273] Im Gegensatz zu Chamberlain sprach er sich zwar immer vehement gegen den grassierenden Imperialismus aus, doch machte unter seiner Führung die Sozialdemokratie eine erhebliche Wandlung durch, bis sie, wie Kurt Eisner meinte, „eine bis zur Karikatur getreue Volksausgabe des Staates, in dem sie lebt", geworden war – noch unterstrichen durch die populäre Formel vom „Kaiser Bebel".[274] Es ist daher kein Zufall, dass kein anderer Politiker so oft in den Revuen des Metropol-Theaters vorkam wie Bebel.

In den Jahresrevuen fiel sein Name immer wieder. Gleich in der ersten, *Neuestes! Allerneuestes!*, muss sich der nach Berlin gekommene Serenissimus fragen lassen: „Haben Hoheit noch nie Bebeln gehört?", woraufhin dieser antwortet: „O, ich habe in letzter Zeit sogar sehr viel pöbeln gehört".[275] Auf diese Weise wurde gleichermaßen die Ignoranz des Fürsten karikiert und die Sozialdemokratie auf Pöbel reduziert. Die konservative Lesart wurde noch dadurch unterstrichen, dass Serenissimus im weiteren Fortgang der Szene ausrief: „Ja, um Gottes Willen, gibt es denn hier Niemanden, der die Leute zur Raison bringen könnte?" Alsdann erschien der wenige Jahre zuvor verstorbene eiserne Reichskanzler auf der Bühne: „Ja! Einen gab's – der hätt' den Spuk gebannt, / Gebannt mit Eisenwort und

[271] Vgl. REPORT (1909), S. 247.
[272] The Orchid, 1. Akt, 7. Song, BL, MSS LCP 1903/27.
[273] Zur Biographie Bebels vgl. SCHMIDT, August Bebel.
[274] Eisner zit. n. NIPPERDEY, Deutsche Geschichte, 1866–1918, 2. Bd., S. 557, dort auch zum Übrigen.
[275] Neuestes! Allerneuestes!, 3. Bild, 13. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 2638.

Eisenhand!".[276] Damit trauerte die Revue den Sozialistengesetzen hinterher, mit denen Bismarck die Sozialdemokratie seit 1878 in die Illegalität gezwungen hatte. Deren Nichtverlängerung war einer der Streitpunkte, die 1890 schließlich zu seinem Sturz führten.[277] In der Folgezeit hatten die Sozialdemokraten von Wahl zu Wahl an Mandaten im Reichstag hinzugewonnen.

Von dem Wortspiel Bebel – Pöbel war Julius Freund so angetan, dass er es in der folgenden Jahresrevue gleich noch einmal wiederholte: „Es träumt der Pöbel vom Bebel viel", hieß es da.[278] Wenige Szenen später trat dann „König Bebel" höchstpersönlich „in karrikiertem Ornat" auf:

Ich bin der Bebel, der Bebel, der Bebel!
August der Erste
Der König vom Proletariat!
Ich bin der Bebel, der Bebel, der Bebel!
Ich bin Bebel der Erste
Und gründe den Zukunftsstaat!
[…]
Die Freiheit jedem Menschen garantier' ich,
Doch wer nicht will wie ich, den massakrir' ich.[279]

Bebel erscheint hier als Heuchler, der als Volkstribun die Freiheit verspricht, in Wirklichkeit aber nur sich selbst an die Stelle des Monarchen setzen will, wozu er über Leichen geht. Bei aller forcierten Komik verrieten die Revuen zwischen den Zeilen ein wachsendes Unbehagen gegenüber einer Sozialdemokratie, die zunehmend an politischem Gewicht gewann. Das entsprach dem Empfinden der Mittelschichten, aus denen sich das Publikum des Metropol-Theaters vor allem rekrutierte. In diesem Fall bestand also kaum Gefahr, dass die politische Satire Zuschauer brüskieren könnte. Nicht brüskiert fühlte sich aber auch der sozialdemokratische *Vorwärts*, der fast alle Metropol-Revuen besprach, und das überwiegend positiv. Der Jahresrevue *Neuestes! Allerneuestes!* beispielsweise, in der Bebel verspottet und die Sozialistengesetze heraufbeschworen worden waren, bescheinigte er: Sie „wird zu den Dingen gehören, die jeder gesehen haben muß".[280] In der Regel sah der *Vorwärts* über solche Anspielungen gutgelaunt hinweg getreu der Devise: „Ein schlechter Kerl, der nicht vertragen kann, daß man sich über ihn lustig macht."[281] Womöglich aber registrierte er die Prominenz Bebels in den Revuen – kein anderer Politiker kam so oft in ihnen vor – mit Genugtuung als heimliche Anerkennung.

Dass die Berliner Zensurbehörde dem Metropol-Theater das gelegentliche Bebel-Bashing gutgelaunt durchgehen ließ, überrascht dagegen nicht, wendete es sich doch gegen den wichtigsten Vertreter der Opposition. Doch auch hoch-

[276] Ebd.
[277] Vgl. NIPPERDEY, Deutsche Geschichte, 1866–1918, 2. Bd., S. 409–426; WEHLER, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 3. Bd., S. 993–1000.
[278] Ein tolles Jahr, 1. Bild, 2. Szene, TSFU, 97/02/W172.
[279] Ebd., 2. Bild, 11. Szene.
[280] VORWÄRTS, 8. 1. 1903.
[281] Metropol-Theater, VORWÄRTS, 29. 12. 1899.

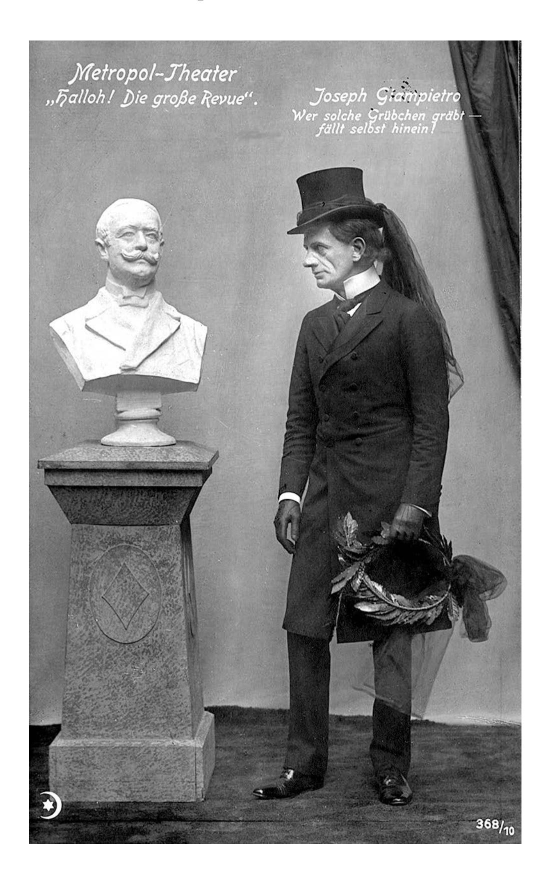


Abbildung 2: Joseph Giampietro vor einer Büste des abgesetzten Reichskanzlers Wilhelm von Bülow in der Jahresrevue von 1909 Hallo! Die große Revue.

rangige konservative Politiker sahen sich mitunter auf der Bühne in der Behrenstraße dem Spott ausgesetzt. Als Bernhard von Bülow 1909 von seinem Amt als Reichskanzler zurückgetreten war, widmete sie ihm das *Kanzlerlied*, das mit dem Reim endete: „Da leuchtet's eben wieder einmal ein: / Wer anderen ein Grübchen gräbt, fällt selbst hinein" (Abbildung 2) – eine Anspielung auf die *Daily Telegraph*-Affäre, für die Bülow von konservativen Kreisen verantwortlich gemacht wurde und die schließlich zu seiner Entlassung durch Wilhelm II. führte.[282] So lange Bülow fest im Sattel saß, hatte es das Metropol-Theater nicht gewagt, ihn zu attackieren, erst als er in Ungnade gefallen war, wurde er zum Freiwild für politische Satire. Einen geschassten, unpopulären Staatsmann zu karikieren, war alles andere als mutig, aber darum ging es dem Metropol-Theater auch nicht. Wie bei der Verspottung der Sozialdemokratie artikulierte es auch hier die Meinung seines Publikums.

[282] Hallo! Die große Revue, 2. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 4559; vgl. REINERMANN, Der Kaiser in England, S. 332–346; KOHLRAUSCH, Der Monarch im Skandal, S. 243–263; GEPPERT, Pressekriege, S. 262–266; BÖSCH, Öffentliche Geheimnisse, S. 406–412.

Etwas mehr Mut bewies das Metropol-Theater im Fall von Elard von Oldenburg-Januschau, dem Prototyp des reaktionären ostelbischen Junkers. Er hatte 1909 vor dem Reichstag gesagt, der deutsche Kaiser müsse jeden Moment imstande sein, zu einem Leutnant zu sagen: „Nehmen Sie zehn Mann und schließen Sie den Reichstag!“, wodurch er die Sicht der Konservativen auf den Parlamentarismus auf den Punkt gebracht, aber auch einen Skandal ausgelöst hatte.[283] Als er sich im Metropol-Theater von dem von ihm verursachten Eklat erholen wollte, erlebte er dort eine Überraschung:

Nach einigen Tagen wagte ich mich in eine Revue ins Metropol-Theater. Der damals sehr bekannte Schauspieler Thielscher hatte es sich nicht nehmen lassen, das Wort vom Leutnant und den 10 Mann zu einer besonderen Zugkraft für das Theater zu machen. Er trat in meiner Maske, gefolgt von 11 anderen uniformierten Schauspielern, einem Leutnant und 10 Mann, auf der Bühne auf und bekam einen Beifallssturm nach dem anderen. Das Unglück wollte es, daß die Besucher mich beim Verlassen des Theaters erkannten. Gott sei Dank war ich schon in der Nähe der Türe und erklärte, ich sei nur inkognito da und bäte, mich ungehindert meines Weges ziehen zu lassen. Diese Bitte hatte den gewünschten Erfolg, über den ich nicht wenig glücklich war, wußte ich doch nicht, welcher Art die Ovationen sein würden, die mir das Publikum unter Umständen bereitet hätte.[284]

Oldenburg-Januschau war in eine Vorstellung von *Hurra! Wir leben noch!* geraten, in der Julius Freund dieses aktuelle Ereignis auf die Bühne gebracht hatte. So sah sich Oldenburg-Januschau mit seinem satirischen Ebenbild konfrontiert, das seinen inzwischen berühmten Ausspruch wiederholte:

Als Landwirt, als sehr schlauer,
Komm’ ich vom Reichstag her,
O hört’ vom Januschauer
Die Januschauermär!
Ich übte Heldentaten,
Wie man sie nie geträumt!
Ich hab’ mit zehn Soldaten
Die ganze Bude ausgeräumt!
Wir zogen in den Sitzungssaal
Und dort begann ich höchst jovial:
Nanu raus, raus, raus – bitte raus, raus, raus!
Ohne Mucken, ohne Zucken –
Denn wir schliessen jetzt das Haus!
Also geh’n Sie ganz hübsch sticke
Aus der Reichsgesetzfabrike
Ohne weitere Radaus
Nanu raus, raus, raus!![285]

[283] Verhandlungen des Reichstages, XII. Legislaturperiode, 2. Session, 1910, 259. Bd., Stenographische Berichte von der 26. Sitzung (29. 1. 1910), S. 881–923, hier S. 898; siehe auch Winkler, Der lange Weg nach Westen, 1. Bd., S. 310.

[284] Oldenburg-Januschau, Erinnerungen, S. 111. Anders als Oldenberg-Januschau behauptet, kann sich der Vorfall nicht „einige Tage“ nach seiner Reichstagsrede zugetragen haben, die er am 29. 1. 1910 gehalten hatte, denn *Hurra! Wir leben noch!* wurde erst acht Monate später, am 17. 9. 1910, uraufgeführt.

[285] Hurra! Wir leben noch!, 2. Bild, 2. Szene, TSFU, NL Julius Freund 97/102/W184.

Die Revue nahm Oldenburg-Januschau beim Wort und versetzte ihn selbst in die Rolle des Leutnants, der den Reichstag schloss. Indem sie sowohl Zweifel an seiner Intelligenz wie an seinem vorgeblichen Heroismus weckte, behandelte sie ihn weitgehend respektlos. Das wird noch deutlicher, wenn Oldenburg-Januschau im Verlauf des Liedes immer wieder als jemand gezeichnet wird, der Politik nach Gutsherrenart betreibt und nach seinem Triumph über die ‚Reichsgesetzfabrike' auch gleich noch den Vatikan schließen will. Die Revue machte sich lustig über ihn und seine rhetorischen ‚Heldentaten', aber sie tat es nicht auf verletzende Weise. Deshalb ist unklar, ob sie ‚einen Beifallssturm nach dem anderen' erntete, weil sich das Publikum über die Parodie amüsierte, oder ob es damit Oldenburg-Januschau nicht auch feierte für seine Dreistigkeit. Wie dieser in seinen Memoiren zugab, war er sich selbst unsicher, ‚welcher Art die Ovationen' gewesen wären, hätte das Publikum ihn erkannt. Sein fluchtartiger Abgang lässt aber eher darauf schließen, dass er das Gefühl hatte, dass der Spaß auf seine Kosten ging. Zugleich muss es ihm aber doch geschmeichelt haben, Gegenstand einer Metropol-Revue gewesen zu sein, sonst hätte er diese Episode nicht Jahre später noch in seinen Erinnerungen aufgezeichnet. Letztlich belegt auch dieses Beispiel die prinzipielle Ambivalenz der politischen Satire auf der populären Bühne: Sie war so vieldeutig, dass selbst die Betroffenen oft nicht wussten, ob sie kritisiert oder gefeiert wurden.

Schauspieler in die Rolle bekannter Politiker schlüpfen zu lassen, war eine der einfachsten Formen, Politik auf der Bühne zu thematisieren. Mitunter griff das populäre Theater aber auch politische Institutionen heraus. In *In Town* von 1892 beispielsweise, einer der ersten Musical Comedies, gab ein fiktionaler ‚Duke of Duffshire' den Song *The House of Lords* zum Besten. Er begann mit der harmlosen (wenn auch historisch zweifelhaften) Behauptung, dass „England's august Constitution" nur wegen seiner Peers die Jahrhunderte überdauert habe. Während die Abgeordneten des Unterhauses sich jeder populären Laune beugen müssten, hätten sie schon immer abgelehnt „whatever was like a reform".[286] Dies bezog sich auf die Obstruktionspolitik, mit der das Oberhaus, aufgrund seiner eingebauten konservativen Mehrheit aus Adeligen und Vertretern der Kirche, alle liberalen Reformvorhaben in spätviktorianischer und edwardianischer Zeit konsequent verhinderte.[287] Die Kritik an dieser Haltung wird noch klarer in der zweiten Strophe, die den Ursprüngen des Oberhauses nachging:

Men say that its primitive founders
Were robbers and thieves of the worst,
A cargo of Normandy bounders
Imported by William the First.
And often a peerage is reckoned
To date its illustrious life
From Charles, who is numbered the second,
But not, it is said, from his wife.
For titles have served as rewards
To fellows who lived by their swords,

[286] In Town, BL, MSS LCP 53509.
[287] Vgl. HARRISON, Late Victorian Britain, S. 217.

And many a lady of character shady
Has founded a line of lords.[288]

In seltener Direktheit werden hier die Abgeordneten des Oberhauses als Räuber, Diebe und Schurken bezeichnet, die ihre Mitgliedschaft in dem elitären Gremium entweder ihrem Schwert oder einer der vielen außerehelichen Beziehungen Charles' II. verdankten. Wenngleich der Song nicht die Krone oder einen bestimmten Politiker direkt erwähnte, ist es doch mehr als bemerkenswert, dass der Lord Chamberlain eine solch gezielte Satire durchgehen ließ, die nicht nur die politische Institution des Oberhauses, sondern auch den britischen Adel insgesamt attackierte. Bemerkenswert ist ebenfalls, dass *The House of Lords* recht ungeschminkt Partei ergriff für die Sache der Liberalen, wenngleich die letzte Strophe unterstellte, dass liberale Abgeordnete im Oberhaus kaum anders handeln würden als die Tories.

Auch der deutsche Reichstag war hin und wieder Thema der populären Bühne, vor allem bei tagesaktuellen Ereignissen wie Wahlen. Der schon beschriebene Auftritt von ‚König Bebel' in *Ein tolles Jahr* schloss sich unmittelbar an eine Szene an, die auf die Reichstagswahl von 1904 anspielte, bei der das Publikum zusehen konnte, wie Vertreter der einzelnen Parteien verschiedenfarbige Zettel in eine Wahlurne steckten. Obwohl darunter kein einziger roter war, entströmten ihr beim Leeren ausschließlich rote Wahlzettel.[289] Das nahm Bezug auf die Wahl zum 11. Reichstag im Sommer des vorangegangenen Jahres, die, bei weitgehend unveränderten Ergebnissen für das konservativ-nationalliberale Bündnis und die katholische Zentrumspartei, der Sozialdemokratie einen erneuten Stimmenzuwachs beschert hatte. Prozentual konnte sie die meisten Stimmen auf sich vereinigen, dennoch blieb sie aufgrund des Konservative und Liberale begünstigenden Wahlsystems zweitstärkste Kraft. *Ein tolles Jahr* tat hingegen so, als sei genau das Umgekehrte passiert: Niemand hatte für die SPD gestimmt und doch war sie der größte Gewinner der Wahl – das brachte die bürgerliche Sicht auf die innenpolitischen Entwicklungen auf den Punkt.

Die nächste Reichstagswahl fand dann vorzeitig bereits 1907 statt, da Reichskanzler Bülow aufgrund des Krieges gegen die Herero und des parlamentarischen Streites über dessen Finanzierung den Reichstag aufgelöst hatte; sie ging als sogenannte „Hottentottenwahl" in die Geschichtsbücher ein.[290] Obwohl sie erneut die meisten Wählerstimmen auf sich versammelte, musste die SPD nun leichte Verluste hinnehmen, da die konservativen Parteien neue Wählerschichten mobilisiert hatten. Der vorausgegangene Wahlkampf war „einer der heftigsten in der Geschichte des wilhelminischen Kaiserreichs" gewesen.[291] Das war auch in *Das muß man seh'n!*, der Jahresrevue von 1907, zu spüren. Nach einer ersten Szene, die „In

288 In Town, BL, MSS LCP 53509.
289 Ein tolles Jahr, 2. Bild, 11. Szene, TSFU, NL Freund 97/02/W172.
290 Vgl. Nipperdey, Deutsche Geschichte, 1866–1918, 2. Bd., S. 731–732; Wehler, Deutsche Geschichte, 3. Bd., S. 1009–1010.
291 Heyden und Zeller, Kolonialmetropole, S. 70.



Abbildung 3: Die Szene ‚Der aufgelöste Reichstag' in der Jahresrevue Das muß man seh'n! *von 1907 zeigte die Vorsitzenden der großen Parteien und Allegorien derselben – ganz rechts August Bebel und die Sozialdemokratie.*

Deutsch-Afrika" gespielt hatte, zeigte die Bühne „Den aufgelösten Reichstag". Durch eine Tür im eisernen Vorhang, auf dem in großen Lettern „Geschlossen" zu lesen war, schritten nacheinander acht Schauspieler, die die „Typen bekannter Parlamentarier" vorstellten, wobei jeder von ihnen „eine seine Partei verkörpernde Dame am Arm" führte (Abbildung 3).[292] Daran schloss sich, ähnlich wie in *Ein tolles Jahr*, eine Wahlszene an, in die diesmal der Zuschauerraum miteinbezogen wurde. Schlepper zogen einen als Theaterbesucher getarnten Schauspieler aus dem Publikum: „Sie da, Herr Meyer, was ist denn das mit Ihnen? Sie haben noch nicht gewählt und es ist die höchste Zeit!". Gewählt aber wurden nicht Abgeordnete, sondern die Hauptdarsteller der Revue: „Auf zu den Wahlen meine Herrschaften! Auf zu den Neuwahlen für die neue Revue! Wählt Massary! Wählt Giampietro! Wählt Josephi! Wählt Darmand!".[293] Auf diese Weise fing das Metropol-Theater das polarisierte politische Klima zur Zeit der „Hottentottenwahl" ein, versuchte es aber zugleich ins Komische zu überführen, um so die Anspannung der vorangegangenen Monate aufzulösen.

Imperialismus

Mindestens genau so häufig wie die Innen- war die Außenpolitik Thema auf der Bühne des populären Theaters und diese stand um 1900 ganz im Zeichen des

[292] Das muß man seh'n!, 3. Bild, 1. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.
[293] Ebd.

Imperialismus. Das zeigt etwa die Musical Comedy *An Artist's Model*, die zugleich ein Beispiel dafür ist, dass diese Gattung bei spektakulären Ereignissen ebenso aktuell sein konnte wie die Revue. Zur Jahreswende 1895/96 hatte Leander Starr Jameson, eine der führenden Figuren der britischen South Africa Company, einen Überfall auf das von den Buren beanspruchte Transvaal-Gebiet in Südafrika unternommen. Der Vormarsch wurde bereits nach wenigen Tagen gestoppt, Jameson gefangen genommen und an England ausgeliefert, wo er bei seiner Ankunft wie ein Held gefeiert wurde.[294] Nach der Niederschlagung des Aufstandes sandte Wilhelm II. ein Telegramm an Paul Krüger, den Präsidenten der Südafrikanischen Republik, um ihm zum Sieg über Jameson zu gratulieren. In Großbritannien heizte die ‚Krüger-Depesche' die ohnehin schon seit Längerem schwelende antideutsche Stimmung weiter an. Insbesondere die konservative Presse reagierte mit einer Flut von Artikeln, die den deutschen Kaiser kritisierten und karikierten.[295]

In diesen Chor stimmte auch das populäre Theater mit ein. George Edwardes gab dem Autor Henry Hamilton den Auftrag, die gerade am Daly's Theatre laufende Musical Comedy *An Artist's Model* unter Bezugnahme auf die aktuellen Ereignisse zu überarbeiten. Von dem Ergebnis berichtete sogar die *Times* am nächsten Tag:

> A singular scene occurred on Saturday night at Daly's Theatre during the performance of *An Artist's Model*. […] During the first part of the play every reference made to the Transvaal was the signal for loud outbursts of applause, the name of the German emperor being loudly hissed and hooted, while cheer after cheer greeted the names of the Queen, Dr. Jameson, the Chartered Company, and Mr. Chamberlain. Several times cries of ‚Three cheers for Dr. Jameson' and ‚Groans for the Kaiser' were raised in the gallery and responded to.[296]

Wie dem Artikel zu entnehmen ist, reicherte Hamilton das Stück gezielt mit Anspielungen auf den Jameson Raid an, die ihre Wirkung bei den Zuschauern nicht verfehlten. Während die Erwähnung von Jameson, Chamberlain und Königin Hochrufe und Applaus auslösten, erntete der deutsche Kaiser Gezisch. Ihren Höhepunkt erreichte die Stimmung im zweiten Akt, als der Schauspieler Hayden Coffin, der auf die Rolle des schneidigen Offiziers spezialisiert war, in Uniform auf die Bühne trat, flankiert von weiteren als Soldaten kostümierten Schauspielern und den Song *Hands Off!* anstimmte. Dessen erste Strophe war ein Ruf zu den Waffen, der noch einmal die *splendid isolation* beschwor, in der England einer Liga aus habgierigen und hasserfüllten Feinden gegenüberstand. Darauf folgte der Refrain, der unmittelbar auf die aktuellen Ereignisse Bezug nahm:

> Hands off, Germany! Hands off, all!
> Kruger boasts and Kaiser brags; Britons, hear the call
> Back to back the world around, answer with a will –
> England for her own, my boys! It's ‚Rule Britannia' still![297]

[294] Massie, Dreadnought, S. 222–230; Clark, The Sleepwalkers, S. 146.
[295] Vgl. Reinermann, Der Kaiser in England, S. 145–179; Schramm, Das Deutschlandbild, S. 150–155; Geppert, Pressekriege, S. 93 f.; Clark, The Sleepwalkers, S. 146 f., 235.
[296] London Audiences and the Transvaal Crisis, The Times, 13. 1. 1896.
[297] Lord Chamberlain's Correspondence, 14. 1. 1896, TNA, LC 1/657.

Bei der Erregung über die Krüger-Depesche fiel offenbar niemandem auf, dass hier die realen Ereignisse umgedreht wurden. Vergessen war, dass mit Jameson ein Brite einen illegalen, von der eigenen Regierung nicht gedeckten Angriff auf eine unabhängige Republik unternommen hatte. Stattdessen erweckte der Song den Eindruck, das Deutsche Reich habe sich am britischen Besitz vergriffen. Hintergrund war die zunehmende Konkurrenz der europäischen Staaten um kolonialen Besitz sowie die Furcht vor der Bedrohung der eigenen Kolonien und der erreichten Weltmachtstellung. Dieser Furcht setzte der Song ein trotziges ‚Rule Britannia' entgegen, womit er auf das klassischste aller patriotischen Lieder Großbritanniens rekurrierte, das seine Karriere 1740 ebenfalls als Teil eines Theaterstücks begonnen hatte.[298] In der zweiten Strophe hieß es dann:

Let pinchbeck Caesar strut and crow,
Let Eagles scream of ‚War!'
No jot we bate, no right forego,
We've stood alone before.
When all the world was just as great
And we were half our size,
We faced the world in grim debate
And blacked the bully's eyes![299]

Mit dem ‚Talmi-Caesar' war natürlich der deutsche Kaiser gemeint, weshalb, wie die *Times* ihren Lesern mitteilte, der Lord Chamberlain auf Geheiß des Kolonialministeriums gegen das Lied eingeschritten war und diese Strophe gestrichen hatte, um eventuelle außenpolitische Verwicklungen zu verhindern. Die *Times* dagegen, die als gedrucktes Medium nicht der Zensur unterlag, konnte die gestrichenen Worte nachliefern, ohne Konsequenzen befürchten zu müssen.[300]

Während die zweite Strophe den Bedrohungen der Gegenwart vergangene Kriegserfolge gegenüberstellte, verwies die dritte Strophe auf Francis Drake und Walter Raleigh, denen sie in Form einer rhetorischen Frage Jameson an die Seite stellte: „Shall we then speak with bated breath / Of Jameson e'en as bold?".[301] Jamesons völkerrechtswidriger Überfall auf die Burenrepublik war demnach gerechtfertigt, insofern er nur eine moderne Variante jener Überfälle auf die Schiffe anderer Nationen war, mit denen die elisabethanischen *privateers* den Grundstein des britischen Empires gelegt hatten. Kurz: Etwas, das gut für das Empire war, konnte nicht moralisch schlecht sein. Darauf folgte noch eine letzte Strophe, in der die Mahnung an alle Gegner erging, dass England sich die Krone, die es auf seinem Haupte trage, nicht wegnehmen lassen würde, kulminierend in den Zeilen:

The Empire that our Fathers got,
It is not ended yet,
And on it, as the sun sets not,
No sun shall ever set![302]

[298] *Alfred* von James Thomson und David Mallett, siehe dazu WILSON, The Island Race, S. 88f.
[299] Hands off!, TNA, LC 1/657.
[300] Vgl. London Audiences and the Transvaal Crisis, THE TIMES, 13. 1. 1896.
[301] Hands off!, TNA, LC 1/657.
[302] Ebd.

Die Beschwörung, dass das von den Vorvätern erworbene Empire noch nicht an sein Ende gekommen sei, lässt eine Verunsicherung über die eigene internationale Position und die imperiale Zukunft erkennen. Diese Haltung war bezeichnend für die Entstehungszeit des Liedes. Denn obschon das britische Weltreich erst in der Zwischenkriegszeit seine größte Ausdehnung erreichen sollte, erschien die lange unangefochtene Weltmachtstellung aufgrund der kolonialen Expansion anderer Staaten, insbesondere des ökonomischen und militärischen Aufstiegs des Deutschen Reiches sowie infolge von Unruhen innerhalb des Empires, vielen Briten zunehmend als bedroht.

Zeitgleich kam es in den deutschen Kolonien vermehrt zu Auseinandersetzungen zwischen der indigenen Bevölkerung und den Kolonisatoren. In Deutsch-Südwestafrika führte die rasch voranschreitende Enteignung der Herero zugunsten deutscher Siedler 1904 zu einem überraschenden Aufstand, den Kolonialtruppen blutig niederschlugen. Noch im selben Jahr begannen die im Süden des Landes ansässigen Nama einen Guerillakrieg, der sich bis 1907 hinzog.[303] Diese Vorgänge thematisierte das Metropol-Theater, das sonst negative Ereignisse eher mied, in der Jahresrevue von 1907, *Das muß man seh'n!,* deren zweites Bild „ein deutsches Feldlager während des Hererokampfes" zeigte.[304] Am Beginn der Szene kamen deutsche Truppen „völlig erschöpft an einer ausgetrockneten Wasserstelle" an, woraufhin sich ein Dialog zwischen einem jungen Soldaten und dessen Leutnant entspann:

Der junge Soldat: Herr Leutnant – ich hab's mir ganz anders gedacht!
Die gelben Stiefel, der kecke Hut –
Das sass mir so forsch, das stand mir so gut!
Ich meinte: nach der Montur, der schmucken,
Kotzdonner – da werden die Mädels gucken!
Und heute?? Müsst' sich ja jeder schämen,
So einen Kerl in den Arm zu nehmen –
Mit Tod und Teufel wollt' ich raufen –
Aber trinken muss ich – mein Pferd muss saufen!
Der Leutnant: Jungens werft mir den Kleinmut ab,
Jungens werdet mir bloß nicht schlapp'!
Zeigt euch als Männer von deutschem Holz,
Geht's Euch auch dreckig – seid darauf stolz![305]

Eine unheroischere Darstellung des Krieges hätte sich kaum denken lassen. Weit entfernt davon soldatische Tapferkeit zu demonstrieren, beklagt sich der junge Soldat über die Strapazen des Feldzugs. Offen gesteht er ein, dass er die Uniform nicht aus patriotischer Pflichterfüllung angelegt hat, sondern um ‚die Mädels' daheim zu beeindrucken. Der Leutnant wiederum weiß dem nichts Besseres entgegenzusetzen als abgenutzte Durchhalteparolen. Wer dies allerdings als Kritik an dem Kolonialkrieg verstand, wurde rasch eines besseren belehrt, denn der nüchterne Beginn diente lediglich dazu, den Heroismus der deutschen Soldaten

303 Vgl. CONRAD, Deutsche Kolonialgeschichte, S. 52f.
304 Das muß man seh'n!, 2. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.
305 Ebd.

herauszustellen, die kurz bevor die rettende Verstärkung eintrifft aus dem Hinterhalt erschossen werden. Die Revue verdrehte so die realen Ereignisse bis zur Unkenntlichkeit, denn die Herero waren zwar zahlenmäßig überlegen, hatten aber gegen die professionellen, mit Maschinengewehren und Geschützen ausgerüsteten deutschen Truppen keine Chance. Nicht die deutschen Soldaten litten an Durst, sondern die in die Wüste abgedrängten Herero, von denen kaum ein Viertel den Aufstand überlebte.[306]

Diese Szene ist eine von wenigen Beispielen aus den Jahresrevuen, bei denen Julius Freund den gewohnten Boden der Satire verließ, um ein ernstes Thema auf ernsthafte Weise zu behandeln. Dabei drängt sich allerdings die Frage auf, wieso er, anstatt den deutschen Sieg zu betonen, eine Szene der Niederlage imaginierte, die dem realen Kriegsgeschehen und seinem Ausgang völlig widersprach. Verschiedene Antworten sind denkbar. Erstens löste der Sieg über die Herero keine patriotische Hochstimmung aus, sondern warf vielmehr Fragen nach seiner Legitimation auf und stärkte eher die Kolonialkritik. Nur schwer ließ sich ignorieren, dass hier eine gut ausgestattete, professionelle Armee über eine Rebellion gesiegt hatte, die durch die deutsche Siedlungspolitik überdies selbst verschuldet war. Da sich, zweitens, der Sieg deshalb nur schwer glorifizieren ließ, drehte Freund die Situation einfach um: Bei ihm waren die deutschen Soldaten die Unterlegenen, die, ihr eigenes Leben für das Vaterland aufopfernd, abgeschlachtet wurden. Indem er aus einem Vernichtungskrieg einen Verteidigungskrieg machte, löste er zugleich das Problem der Legitimation. Und drittens verfolgte die Szene eine, in den Jahresrevuen nur äußerst selten anzutreffende eindeutige politische Stoßrichtung, wie das Gespräch zwischen dem Leutnant und dem ihm untergeordneten Wachtmeister deutlich macht:

Wachtmeister: Um Vergebung Herr Leutnant! Wie kann das nur sein,
Dass wir hier einsam und allein,
Unser'm Verderben entgegenzieh'n?
Leutnant: Der Grund liegt nicht hier, der liegt in Berlin!
Wo sie sich sträuben, wo sie sich spreizen,
Wo sie mit Mitteln und Truppen geizen!
Hätten die Herren nur eine Nacht
– Eine einzige wie diese – mitgemacht
In unserer Not und unser'n Gefahren –
Sie würden weniger knausern und sparen.[307]

Die Darstellung der verzweifelten Situation der deutschen Soldaten in Afrika mündete also in den Vorwurf, der Reichstag sei wegen seiner Nachlässigkeit, neue Truppen und Mittel für die Kriegführung zu gewähren, für die vermeintliche Niederlage verantwortlich. Die Debatten im Reichstag, auf die Freund hier anspielte, fanden in Wirklichkeit aber erst 1907 und damit nach der Niederschlagung des Aufstandes statt. Die Finanzierung des Feldzugs war nie wirklich bedroht gewesen, vielmehr hatten dessen nicht unbeträchtliche Kosten eine nachträgliche Billi-

[306] Vgl. CONRAD, Deutsche Kolonialgeschichte, S. 52f.
[307] Das muß man seh'n!, 2. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.

gung durch den Reichstag nötig gemacht. Dabei kam es vor allem von sozialdemokratischer und linksliberaler Seite zu Kritik an dem Krieg gegen die Herero und an der deutschen Kolonialpolitik insgesamt.[308]

Doch nicht an diesen offensichtlichen Widersprüche lag es, dass das Stück bei Erscheinen in der Presse ein eher geteiltes Echo fand. Am mildesten urteilte der *Berliner Lokalanzeiger*, demzufolge die Szene aus dem Herero-Krieg „zunächst ein wenig befremdete, deren patriotische Tendenz aber zuletzt die Wirkung nicht versagte".[309] Die Beschreibung der Szene als ‚befremdend' zeigt, wie ungewohnt sie sich im üblichen Programm des Metropol-Theaters ausnahm. Die *Vossische Zeitung* verwarf sie deshalb ganz grundsätzlich als „verfehlt".[310] Was das liberale Blatt störte, war allerdings weniger die Art und Weise, wie der Kolonialkrieg thematisiert wurde, als der Ort, an dem es geschah: „Es ist nicht Sache des Metropoltheaters, sich mit solchen Vorgängen zu beschäftigen".[311] Einem Unterhaltungstheater kam es einfach nicht zu, sich einem so ernsten Thema wie dem Herero-Krieg zuzuwenden. Eine völlig andere Erklärung für die Szene sah der Kritiker der *Welt am Morgen*, der dem Metropol-Theater eine „captatio benevolentiae der hohen Zensur" unterstellte.[312] Demnach diente das ganze patriotische Pathos dem kühl-berechnenden Zweck, die Zensurbehörde gewogen zu stimmen, auf dass sie die Revue möglichst ohne Streichungen passieren ließ.

Solche Erwägungen sind nicht ganz von der Hand zu weisen. Sehr viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass Freund nicht nur der Zensur, sondern auch dem Publikum entgegenkam, wenn er die Stimmung nach dem Herero-Krieg aufgriff und ihr Ausdruck verlieh. Dabei begab er sich auf ungewöhnliche Weise aus der Deckung. Wo sonst die satirische Ambivalenz verhinderte, dass sich Teile des Publikums angegriffen fühlten, riskierte Freund hier jene Minderheit abzuschrecken, die dem Kolonialkrieg kritisch gegenüberstand. Dass die Szene zu keinen größeren Konflikten führte und selbst die liberale *Vossische Zeitung* an ihr lediglich bemängelte, dass sie im Metropol-Theater aufgeführt wurde, zeigt allerdings, dass das Publikum sie trotz erstem Befremden letztlich goutierte.

Ging es in *Das muß man seh'n!* um einen Kolonialkonflikt, thematisierte *Hallo! Die große Revue* von 1909 die zunehmende Verschlechterung der internationalen Beziehungen. In ihr war die Rede von einem „gloriosen Finish, mit dem Deutschland und Oesterreich beim internationalen Hindernisrennen auf der Orientbahn im vergangenen Jahre Kopf an Kopf den Weltfrieden herausgeritten haben. […] Die Bündnistreue zweier erlauchter Freunde hat der Welt mit unbesiegbarem Willen den Frieden diktiert!".[313] An dieser Übung in kontrafaktischer Geschichtsschreibung stimmte eigentlich nichts. Die beiden Ereignisse, auf die die Revue

[308] Vgl. NIPPERDEY, Deutsche Geschichte, 1866–1918, 2. Bd., S. 729; WEHLER, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 3. Bd., S. 1008–1011.
[309] BERLINER LOKALANZEIGER, 15. 9. 1907.
[310] VOSSISCHE ZEITUNG, 15. 9. 1907.
[311] Ebd.
[312] DIE WELT AM MORGEN, 16. 9. 1907.
[313] Hallo! Die große Revue, 5. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4559.

anspielte, hatten zum einen nichts miteinander zu tun, zum anderen waren sie alles andere als auf den Erhalt des Weltfriedens ausgerichtet gewesen. Der heute als bosnische Annexionskrise bekannte Einmarsch österreichisch-ungarischer Truppen in Bosnien und der Herzegowina, bei dem sich das Deutsche Reich hinter seinen Bündnispartner gestellt hatte, führte zu einer nachhaltigen Verschlechterung der Beziehungen zu Russland und kurbelte das Wettrüsten zwischen den Großmächten weiter an.[314] Weit davon entfernt, den Frieden zu sichern, handelte es sich um die jüngste in einer Reihe von Krisen, durch die die deutsche Diplomatie zunehmend in außenpolitische Isolation geriet. Dazu trug zusätzlich noch das deutsche Engagement beim Bau der Bagdadbahn bei, das ebenfalls die Beziehungen zu Russland und Großbritannien belastete.[315] Die Rhetorik der Revue zeigt, wie sich bereits Jahre vor 1914 jene „Einkreisungsrhetorik" vorbereitete, der zufolge immer die anderen, nie aber Deutschland die Schuld an der Verschlechterung der internationalen Beziehungen – und schließlich auch am Ausbruch des Ersten Weltkriegs – trug.[316]

Die zustimmende Haltung des Metropol-Theaters zum Imperialismus ist kaum überraschend, wurde dieser doch von weiten Teilen der deutschen Gesellschaft, insbesondere der Mittelschichten, geteilt. Dennoch gab es auch Szenen, die ein weit weniger eindeutiges Bild der Außenpolitik zeichneten. Ein Beispiel dafür ist *Chauffeur – in's Metropol!* von 1913. Als sich der Vorhang hob, blickte das Publikum in „Europas Kinderstube", in der „als Spielzeug […] überall Gewehre, Säbel, Fahnen, Trommeln" herumlagen und in dem sich Mutter Europa mit ihren missratenen Kindern Marianne, Michel, Johnny, Mahoment, Miezi, Italia, Espaniola und Iwanowitsch herumärgerte: „Keine Mutter hat soviel Klamauk und Trara / Als Frau Europa – die gute Staatsmama!".[317] Am meisten Sorgen bereitet Mutter Europa der Streit zwischen dem deutschen Michel und dem britischen Johnny, die sich ständig um das Spielzeug zanken. So meint Johnny:

Und wenn ich den Ozean erweitern muss,
I make not finish – ich mach' kein Schluss!
Ich spiele mit Dreadnoughts von früh bis spät –
Will doch seh'n – wer zuerst von uns Pleite geht!!![318]

Hier verarbeitete Julius Freund die britische Aufrüstung auf hoher See, die in Deutschland als Reaktion auf das eigene Flottenbauprogramm verstanden wurde. Mit der HMS Dreadnought war 1906 ein Schiff vom Stapel gelaufen, das alle bis dahin existierenden Kriegsschiffe in jeder Hinsicht überholte und dessen Name für eine neue Generation von Schlachtschiffen stand. Anstatt sich geschlagen zu geben, setzte nun auch das Deutsche Reich auf den Bau von Dreadnoughts, was

[314] Vgl. Clark, The Sleepwalkers, S. 83–87.
[315] Vgl. ebd., S. 334–338.
[316] Doering-Manteuffel, Militär, Politik und Öffentlichkeit, S. 250.
[317] Chauffeur – in's Metropol!, 1. Akt, 1. Bild, TSFU, NL Julius Freund 97/02/W174.
[318] Ebd.

1909 wiederum in Großbritannien Bedenken auslöste.[319] Als sich abzeichnete, dass das Deutsche Reich das Flottenwettrüsten verlieren würde, brachte Bethmann Hollweg eine Heeresvorlage zur Aufrüstung der Landstreitkräfte in den Reichstag ein. Und so antwortete Michel auf Johnnys Herausforderung:

Und Du glaubst, für mich sind die Dinger schädlich?
Ich bleib' auf dem Land und wehre mich redlich!
Und wenn deine Flotte auch noch so schön fährt,
Ich hab' meine Zinnsoldaten vermehrt![320]

In ihrer Not lässt Mutter Europa daraufhin zwei Ärzte kommen, den „deutschen Doktor" und Haldane. Gemeint war damit der britische Kriegsminister Richard Burdon Haldane. Im Februar 1912 war er nach Berlin gereist, um inoffizielle Gespräche mit Reichskanzler Bethmann Hollweg, Wilhelm II. und Alfred von Tirpitz über eine deutsch-britische Annäherung zu führen. Während Bethmann Hollweg ernsthaft an einer Détente interessiert war, unterstützte Wilhelm II. letztlich die unversöhnliche Position von Tirpitz, der nur gegen die Erklärung uneingeschränkter Neutralität bereit war, der britischen Diplomatie entgegenzukommen. Großbritannien aber, dessen Sieg im Flottenwettrüsten sich zu diesem Zeitpunkt klar abzeichnete, war nicht bereit ohne greifbare Gegenleistung auf diese Maximalforderung einzugehen. Am Ende gingen die Verhandlungspartner deshalb mit leeren Händen auseinander.[321] *Chauffeur – in's Metropol* dagegen wertete die Haldane-Mission als einen ernst gemeinten Annäherungsversuch, der die immer prekärere Frontstellung der europäischen Nationen überbrücken sollte. So attestieren der britische Kriegsminister und der deutsche Doktor Johnny und Michel eine „Infectio invasionica":

Haldane:	Sehr stark erhöht ist Michels Puls!
Der deutsche Doktor:	Höchst fiebrig geht der Puls John Bulls!
	Die Sache scheint mit ziemlich bös'!
	Die Bengels sind total nervös!
Haldane:	Jedoch das Auge blickt normal –
	Die Seekraft ist ganz kolossal!
Der deutsche Doktor:	Die Zunge – bitte – jetzt heraus!
	Das sieht nach Friedensbrechreiz aus![322]

Chauffeur – in's Metropol zeichnete also ein eher nüchternes und ausgewogenes Bild der internationalen Politik, das unterschwellig eine Sehnsucht nach Frieden erkennen ließ. Zwar erschien Großbritannien als Aggressor und Urheber des Streits, der deutsche Michel schnitt aber kaum besser ab. Mehr noch, anstatt die deutsche Aufrüstung auf See und Land zu verteidigen und die englische Haltung zu verurteilen, wie zu erwarten gewesen wäre, gab die Revue beiden Nationen, ihrem überseeischen Expansionsdrang und ihrer martialischen Rhetorik, die

319 Vgl. MOMMSEN, Großmachtstellung, S. 277–280; RÜGER, The Great Naval Game, insbes. S. 223 f. Der Einfluss des deutschen Flottenbaus auf die britische Politik ist von Andreas Rose in Frage gestellt worden, siehe ROSE, Zwischen Empire und Kontinent.

320 Chauffeur – in's Metropol!, 1. Akt, 1. Bild, TSFU, NL Julius Freund 97/02/W174.

321 Vgl. MOMMSEN, Großmachtstellung, S. 234 f.; CLARK, The Sleepwalkers, S. 318–321.

322 Chauffeur – in's Metropol!, 1. Akt, 1. Bild, TSFU, NL Julius Freund 97/02/W174.

Schuld an der Verschlechterung der internationalen Beziehungen. Die Empfehlung der Ärzte für Mutter Europa lautete dementsprechend: „Vor allem – Madame – darum bitt' ich sehr: / Aus Krupps Apotheke kein Eisen mehr!“[323]

Militarismus

Das Zeitalter des Imperialismus mit seinen Kolonialkriegen und außenpolitischen Krisen war geprägt durch eine alle gesellschaftlichen Bereiche erfassende Militarisierung – insbesondere im Deutschen Reich, wo sich, anders als in Großbritannien, aufgrund von Wehrpflicht und Reservedienst Gesellschaft und Militär vielfach überlappten.[324] Schon zeitgenössische Beobachter fanden den Militarismus in Deutschland ausgeprägter als in anderen Nationen – ablesbar an so banalen Details wie dem Stadtbild. Als der Theaterkritiker Alfred Kerr 1896 nach London kam, fielen ihm zuerst die Uniformen auf, „die man nicht sieht“.[325]

Auch auf der Bühne nahm das Militär eine prominente Stellung ein. Einige Beispiele wurden bereits genannt, mitunter aber waren das Militär und seine Angehörigen selbst Gegenstand, so zum Beispiel in einer der allerersten Musical Comedies *A Gaiety Girl* von 1893. In diesem Stück kreierte der Schauspieler Hayden Coffin die Rolle des schneidigen Offiziers, die er dann noch viele Male, wie drei Jahre später in *An Artist's Model*, verkörpern sollte.[326] In *A Gaiety Girl* spielte er einen Kavallerieoffizier der königlichen Leibgarde, sein wichtigstes Lied aber galt dem Gefreiten aus der Arbeiterklasse. *Private Tommy Atkins* schilderte das Leben des einfachen Tommy vom ersten Exerzieren bis zu seinem Tod für Königin und Vaterland an „India's coral strand“ und sicherte ihm die Dankbarkeit der Nation zu.[327] Obwohl die umgangssprachliche Bezeichnung Tommy Atkins für den Gefreiten schon länger existierte, trug dieser Song, der nicht nur vom Publikum des Daly's Theatre mit „great enthusiasm“ aufgenommen wurde, erheblich zu dessen Verbreitung bei.[328]

In mehrfacher Hinsicht die Antithese zu *Private Tommy Atkins* war das Couplet *Donnerwetter – tadellos!* aus der gleichnamigen Jahresrevue von 1908. Der Text stammte wie immer von Julius Freund, die Musik von Paul Lincke. Dargeboten wurde es von Josef Giampietro, der – ähnlich wie Hayden Coffin in London – auf die Figur des forschen Leutnants abonniert war:[329]

323 Ebd.
324 Nipperdey, Deutsche Geschichte, 1866–1918, 2. Bd., S. 230–236; Pröve, Militär, Staat, Gesellschaft, insbes. S. 71 f.; Förster, Ein militarisiertes Land?; zum Militarismus in europäischer Perspektive siehe Blom, Vertigo Years, S. 166–170; Clark, The Sleepwalkers, insbes. S. 214 f.
325 Kerr, Wo liegt Berlin?, S. 194.
326 Vgl. Coffin, Hayden Coffin's Book; sowie Short und Compton-Rickett, Ring up the Curtain, S. 134; Gänzl, The Encyclopedia, S. 290–291.
327 Ebd.
328 Coffin, Hayden Coffin's Book, S. 99–102; siehe auch Richards, Imperialism and Music, S. 267–270; Summerfield, Patriotism and Empire.
329 Vgl. Haas, Die literarische Welt, S. 117; Flatz, Krieg im Frieden, S. 157, 212; Otte, Jewish Identities, S. 234–241.

Garde meist sehr exclusiv,
Von feudalem Geist,
Sieht auf Bürgerpack nur schief,
Weil der Grundsatz heißt:
‚Adelsprädikat bezweckt,
Daß kein Plebs uns naht!
Völlig wertlos so'n Subjekt –
Ohne Prädikat!'
Besteigen wir keck die Schabracken,
Da geben wir allen was vor –
Man kennt die Manöverattacken
Der Jungens vom Garde du corps![330]

Ging es in *Private Tommy Atkins* um den Gefreiten aus der Arbeiterklasse, besang in *Donnerwetter – tadellos!* das preußische Offizierskorps seine eigenen Bravourstücke. Im Gegensatz zu der von Blut, Krieg und Aufopferung geprägten Rhetorik von *Private Tommy Atkins* fallen diese nicht allzu rühmlich aus, da sie sich auf „Rennplatzattacken", „Liebesattacken" und Erfolge am Spieltisch beschränken. Noch dazu werden weniger patriotische als finanzielle Motive bei der Wahl der Offizierslaufbahn unterstellt („Holen uns im Sattel Renommée und Moos!").[331] Wilhelm II., dessen Lieblingsausspruch als Titel herhalten musste, sah denn auch in dem Couplet eine Verunglimpfung des Militärs und verbot seinen Offizieren das Metropol-Theater zu besuchen.[332]

Donnerwetter – tadellos! griff populäre Klischees über die Garde auf und übersteigerte sie ins Absurde. Walther Kiaulehn sah in dem Couplet deshalb eine Kritik an Kaiser und Militär: „Das ‚Donnerwetterlied' […] war große politische Satire im Stil der Thönyzeichnung aus dem ‚Simplizissimus'. Es verulkte den Adelsfimmel und die ‚Sekt- und Weiberstimmung' der Gardeoffiziere."[333] In dieser Lesart ging *Donnerwetter – tadellos!* in die Annalen des deutschen Kabaretts ein. Der Kabarettist Dieter Hildebrandt etwa verstand es als „bösartiges, wunderbares Lied über die Garde, das nichts anderes zum Thema hatte als eben die lächerlich zu machen, die sich gebärden, als wären sie von Gott persönlich in die Welt gesetzt worden".[334]

Doch diese Interpretation ist keineswegs die einzig Mögliche. Indem Freund nicht über die Garde schrieb, sondern diese selbst reden ließ, minderte er die satirische Stoßrichtung des Liedes ab. Trotz seines ironischen Untertons konnte das Couplet ebenso gut als Glorifizierung der Garde verstanden werden, die entgegen dem kaiserlichen Embargo auch weiterhin ins Metropol-Theater strömte, der

[330] Donnerwetter – tadellos!, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4214.
[331] Ebd.
[332] Vgl. Born, Berliner Luft, S. 142.
[333] Kiaulehn, Berlin, S. 239.
[334] Hildebrandt im Interview mit Katja Iken, Späße bis ins Grab hinein, Einestages, 23. 1. 2008, http://einestages.spiegel.de/static/authoralbumbackground-xxl/1260/_spaesse_bis_ins_grab_ hinein.html [4. 3. 2009]. Überdies dient es als Titel einer Sammlung von Kabaretttexten aus der Kaiserzeit, siehe Kühn, Kleinkunststücke, 1. Bd.

Kronprinz vorneweg.[335] Für Franz-Peter Kothes ist deshalb *Donnerwetter – tadellos!* „das signifikanteste Beispiel für die Art, mit der einerseits den Kritikern scheinbar schneidige Satire geboten wurde, zum anderen aber die Angegriffenen sich noch verherrlicht fühlen konnten".[336] In der Tat brachte wohl kein anderes Lied die prinzipielle Ambivalenz der Metropol-Revuen derart auf den Punkt wie dieses Couplet, das sowohl als Ausdruck wie als Kritik des Militarismus gelesen werden konnte. Der Vergleich mit *Private Tommy Atkins* zeigt darüber hinaus, dass sich zumindest soweit es die Bühne angeht, nicht schlechterdings zwischen preußischem Militarismus und britischer Zivilgesellschaft unterscheiden lässt, sondern, dass es sich beim Militarismus um ein europäisches Phänomen handelte. Nicht nur in Preußen gab es vor dem Ersten Weltkrieg eine verbreitete „Anbetung des Militärs", genauso wie es auch in Preußen Kritik am Militär gab – aber beides in derselben Szene, das bot nur das Metropol-Theater.[337]

Erster Weltkrieg und Zwischenkriegszeit

Es liegt nahe, dass der Erste Weltkrieg für die Behandlung politischer Themen eine Zäsur markierte. Der Kriegsausbruch führte in Großbritannien wie in Deutschland zunächst zu einer extremen Politisierung des Unterhaltungstheaters. Als die Bühnen nach einer kurzen Phase erzwungener Schließung ihre Pforten wieder öffneten, warteten die meisten von ihnen mit patriotischen Stücken auf, die die aktuellen Ereignisse aufgriffen. Auch das Metropol-Theater hatte die Zeichen der Zeit erkannt und spielte seit dem 25. Dezember 1914 die Kriegsrevue *Woran wir denken.*[338] In London hingegen fügten die Direktoren nach dem Vorbild von *An Artist's Model* patriotische Szenen, Songs und Anspielungen in die gerade laufenden Stücke ein.[339]

Qualitativ gesehen brachte der Erste Weltkrieg nichts Neues. Nationalismus, Imperialismus und Militarismus, die in den ersten Monaten nach Kriegsbeginn die Bühnen dominierten, prägten, wie gezeigt, bereits die Unterhaltung in der Vorkriegszeit. Jetzt allerdings wurden sie zu den alles beherrschenden Themen. Da das Unterhaltungstheater in der Zeit des Ersten Weltkrieges gut untersucht ist, unterbleibt hier eine eingehende Analyse der Thematisierung des Krieges auf der Bühne.[340] Überdies ebbte die Flut patriotisch-kriegerischer Stücke schon relativ bald wieder ab. Die beiden erfolgreichsten West-End-Produktionen während des Krieges trugen eher dem Wunsch des Publikums Rechnung, nicht auch noch im

335 Vgl. BORN, Berliner Luft, S. 143.
336 KOTHES, Theatralische Revue, S. 41.
337 SIEMSEN, Preussen, die Gefahr Europas, S. 49.
338 ARNOLD, Woran wir denken; siehe dazu SCHNEIDEREIT, Berlin, wie es weint und lacht, S. 186; FLATZ, Krieg im Frieden, S. 108, 343; OTTE, Jewish Identities, S. 249.
339 Vgl. WILLIAMS, British Theatre, S. 19.
340 Vgl. FLATZ, Krieg im Frieden; BAUMEISTER, Kriegstheater; KRIVANEC, Kriegspropaganda multimedial; dies., Unterhaltungstheater als Medium; dies. Kriegsbühnen; RÜGER, Entertainments; ders., Laughter and War in Berlin; COLLINS, Theatre; WILLIAMS, British Theatre; KOSOK, Theatre.

Theater mit der Realität des Kriegsalltags konfrontiert zu werden: *Chu Chin Chow* war eine sehr freie Bearbeitung des Stoffes von Ali Baba und den 40 Räubern, *The Maid of the Mountains* handelte von einer Gruppe Banditen in einem fiktiven italienischen Bergstaat.[341] In Berlin war das nicht anders. Der Erste Weltkrieg löste hier eine Flut von Operetten aus, die mit dem Krieg nur insoweit zu tun hatten, als sie ihn nahezu völlig ausblendeten.[342]

Diese Tendenz setzte sich in der Zwischenkriegszeit fort. Der fortschrittsgläubige, optimistische Imperialismus, wie er, bei allen unterbewussten Ängsten über die Zukunft des Empires, prägend für die Musical Comedies des edwardianischen Zeitalters gewesen war, ließ sich nach dem Weltkrieg nicht mehr aufrechterhalten.[343] Erst in den dreißiger Jahren kehrte der Patriotismus zurück, wenngleich er nun sehr viel weniger auftrumpfend war. Exemplarisch lässt sich diese Entwicklung an der Karriere von Noël Coward nachvollziehen. Die Revuen, an denen er zu Beginn der zwanziger Jahre mitarbeitete, lassen die verbreitete politische Apathie ihrer Zeit erkennen, insofern sie die aktuellen Ereignisse weitgehend ignorierten oder Politik an sich ablehnten.[344] Zu Beginn der dreißiger Jahre aber schrieb er mit *Cavalcade* ein Festspiel über die englische Nation und ihr Klassensystem. Anhand der Erlebnisse zweier Familien ließ Coward die britische Geschichte vom Burenkrieg über den Ersten Weltkrieg bis in die unmittelbare Gegenwart Revue passieren.[345] Das Stück endete mit einem Toast auf das neue Jahr:

> Now then, let's couple the future of England with the Past of England. The glories and victories and triumphs that are over and the sorrows that are over too. Let's drink to our sons who made part of the pattern and to our hearts that died with them. Let's drink to the spirit of gallantry and courage that made strange Heaven out of unbelievable Hell, and let's drink to the hope that one day this country of ours which we love so much will find Dignity and Greatness and Peace again.[346]

Wie in den patriotischen Stücken und Songs der Vorkriegszeit wurde in *Cavalcade* die Gegenwart in die Kontinuität der imperialen Vergangenheit gestellt. Doch wie viel melancholischer war das Ende von *Cavalcade* verglichen mit dem robusten, optimistischen Imperialismus jener Stücke. Der Sieg existierte jetzt nur noch als Nachbar der Sorge und der Himmel als Gegenstück zur Hölle. Wenn hier der Hoffnung Ausdruck verliehen wurde, die Nation möge in der Zukunft einmal wieder Würde, Größe und Frieden erreichen, hat man fast den Eindruck, als habe Großbritannien und nicht Deutschland den Krieg verloren. Damit sagte *Cavalcade*

[341] Chu Chin Chow, BL, MSS LCP 1916/18; siehe auch ASCHE, Life, S. 160–165; SINGLETON, Oscar Asche; PLATT, Musical Comedy, S. 109; WILLIAMS, British Theatre, S. 18–20.

[342] Vgl. HEBESTREIT, Die deutsche bürgerliche Musikkultur; ders. Musiktheater; BAUMEISTER, Kriegstheater, S. 146; JANSEN, Auf der Suche nach Zukunft, S. 30–32; KRIVANEC, Kriegsbühnen.

[343] Vgl. MOORE, Girl Crazy, insbes. S. 88, 101, 110; BARKER, The Ghosts of War, insbes. S. 226–230; GALE, The London Stage, 1918–1924, insbes. S. 144–146; siehe auch PLATT, Musical Comedy.

[344] Vgl. LAHR, Coward, S. 93.

[345] Vgl. ebd., S. 96 f.; RICHARDS, Imperialism and Music, S. 296–299; CANNADINE, Tradition.

[346] COWARD, Cavalcade, S. 134; auch abgedruckt in: ders., The Collected Plays, 1. Bd.

einiges über die britische Mentalität auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise aus. Aufgewogen und aufgefangen wurde diese depressive Stimmung durch die spektakuläre Beschwörung der eigenen Nation, mit der das Stück endete:

Suddenly it all fades into darkness and silence and away at the back a Union Jack glows through the blackness. The lights slowly come up and the whole stage is composed of massive tiers upon which stand the entire company. The Union Jack flies over their heads as they sing ‚God Save the King.' – THE END[347]

Die Premiere von *Cavalcade* fand am 13. Oktober 1931 statt und damit kaum zwei Wochen vor den Parlamentswahlen, bei denen die Konservativen die absolute Mehrheit gewannen. Kurz nach der Wahl besuchte König George V. mit seiner Familie eine Aufführung des Stücks. Wie einst bei *Hands off!* stimmte das Publikum spontan die Nationalhymne an.[348] Dennoch wehrte sich Coward später gegen die Behauptung, das Stück sei als Wahlwerbung für die Konservativen intendiert gewesen. *Cavalcade* fing wie kaum ein anderes Stück die Stimmung der Zeit ein: die Bedrückung über die Wirtschaftskrise, die Arbeitslosigkeit und die Sehnsucht nach nationaler Geschlossenheit, die den Tories zum Sieg an den Urnen verhalfen. Dem konservativen Tenor von *Cavalcade*, wie auch der meisten anderen Stücke Cowards, entsprach eine Tendenz zum Antikommunismus, die für das britische Theater der Zwischenkriegszeit generell bezeichnend war.[349]

In Deutschland war mit der Abschaffung der Theaterzensur 1919 erstmals die Möglichkeit gegeben, Politik ungehindert auf der Bühne zu thematisieren. Tatsächlich kam es in der Weimarer Republik zu einer „Politisierung des Theaters", die von Direktoren wie Leopold Jessner, dem sozialdemokratischen Intendanten der preußischen Staatstheater, Regisseuren wie Erwin Piscator und dem Kommunismus zuneigenden Dramatikern wie Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer und Ernst Toller getragen wurde, sich aber weitgehend auf das Kunsttheater beschränkte.[350]

Das Unterhaltungstheater hingegen machte eher die gegenläufige Entwicklung durch. Anders als die Jahresrevuen des Metropol-Theaters kamen die Revuen der zwanziger Jahre weitgehend ohne Bezüge zum aktuellen politischen Geschehen sowie ohne politische Satire aus und erhoben dies sogar zum Programm. In einer Revue von 1925 hieß es programmatisch: „Darum, Kinder, seid doch stieke, / Laßt den Quatsch, die Politike".[351] Allein das Kabarett und die Kabarett-Revuen von Rudolf Nelson und Friedrich Hollaender pflegten dieses Genre noch. Trotz geistreicher Texte und guter Kritiken in der Presse erreichten sie aber nie die Popularität der Metropol-Revuen oder der spektakulären Glanzrevuen, wie sie in der Komischen Oper, im Admiralspalast und im Großen Schauspielhaus zu sehen

347 Ebd., S. 138–139.
348 Vgl. McKibbin, Classes and Cultures, S. 5.
349 Vgl. Nicholson, British Theatre and the Red Peril.
350 Hermand und Trommler, Die Kultur, S. 200 f.; siehe auch Kaes, Weimarer Republik, S. 413; Freydank, Theater in Berlin, S. 404; Fähnders, Avantgarde und Moderne, S. 225–227; Boetzkes und Queck, Die Theaterverhältnisse; Willett, The Theatre of the Weimar Republic.
351 Haller et al., Achtung! Welle 505 (unpaginiert).

waren.[352] Wenn diese Revuen doch einmal politisch wurden, dann auf konservativ-patriotische Weise wie in James Kleins Revue *Die Welt ohne Schleier* von 1923, in der eine in „Pleitanien“ spielende Szene suggerierte, dass die Kommunisten für die schlechte wirtschaftliche Lage Deutschlands verantwortlich waren. Sie endete mit einer Hymne auf Vater Rhein, die den passiven Widerstand gegen die Besetzung des Ruhrgebiets durch französische Truppen feierte.[353] In der Revue des folgenden Jahres hieß es dann:

Sie hacken jetzt auf Deutschland alle
Und möchten es am liebsten sehn,
Daß wir auf diesem Erdenballe
So sukzessive untergehn.
Doch hab'n die, die uns Böses gönnen,
Die Rechnung ohne Wirth gemacht.
Denn deutsche Kraft und deutsches Können
Geht nicht zugrunde über Nacht.[354]

Dieses Narrativ, demzufolge alle anderen Nationen auf das friedliebende und schuldlose Deutschland einhacken, das sich trotzig durch ‚deutsche Kraft und deutsches Können‘ zur Wehr setzt, ließ sich schon in den Metropol-Revuen der Vorkriegszeit finden. Angepasst an die aktuellen politischen Entwicklungen tauchte es in der Weimarer Zeit wieder auf. Wo *Cavalcade* die britische Nation als Gemeinschaft definiert hatte, die durch geteiltes Leid und Glück zusammengehalten wird, funktionierte der deutsche Nationalismus durch die Abgrenzung gegen einen äußeren Feind. Innenpolitik war nach dem Krieg bezeichnenderweise kein Thema mehr.

Arthur Kahane zufolge stand die Operette auch in der Zwischenkriegszeit noch auf dem Boden einer „streng monarchistischen Gesinnung“, man dürfe sich nicht davon täuschen lassen, dass sie „mitunter zu dem listigen Auswege eines Scheinbekenntnisses zur republikanischen Staatsgesinnung“ greife.[355] Doch trotz einer gewissen Dosis Nostalgie für eine als stabil erinnerte Vorkriegszeit, trifft ‚monarchistisch‘ es weniger als ‚apolitisch‘ oder wie es in *Die Blume von Hawaii* hieß: „Doch genug der Politik, die Jazzband lockt, die Damen wollen tanzen!“[356] Hatten in den zehner Jahren Operetten wie *Autoliebchen*, *Filmzauber*, *Die Kino-Königin* oder *Die Tangoprinzessin* aktuelle Moden aufgenommen und ein überwiegend positives Bild der Gegenwart gezeichnet, war ihr Optimismus inzwischen weitgehend verflogen. Nur selten noch spielte die Handlung in der Gegenwart, meistens war sie entweder in fernen Ländern oder in grauer Vergangenheit angesiedelt. Im politisch überhitzten Klima der Weimarer Jahre bot die Operette einen weitgehend politikfreien Raum oder um noch einmal *Die Blume von Hawaii* zu zitieren:

352 Vgl. Jelavich, Berlin Cabaret, S. 187. Zu den Revuen der Weimarer Zeit siehe Jansen, Glanzrevuen; zu den Kabarett-Revuen von Friedrich Hollaender siehe Hollaender, Von Kopf bis Fuß; Lareau, Tingel-Tangel; ders., Großstadträume, Großstadtreime.

353 Vgl. Berliner Lokalanzeiger, Berliner Börsen-Courier und Vossische Zeitung, 10. 10. 1923; siehe auch Jelavich, Berlin Cabaret, S. 188.

354 Abgedruckt in: Jansen, Glanzrevuen, S. 58.

355 Kahne, Theater, S. 153.

356 Grünwald und Löhner-Beda, Die Blume von Hawaii, S. 15.

„Exzellenz, Hawaii ist kein Land der Politik. Hawaii ist ein Land der Blumen."[357] Gerade diese Operette ist jedoch ein Beispiel dafür, dass Politik unterschwellig durchaus vorkam, handelt sie doch von dem Versuch Prinzessin Layas, die in Paris lebende Nachfahrin der hawaiianischen Königsfamilie, als Herrscherin über ein von den USA unabhängiges Hawaii zu installieren. Auch diese Handlung lässt sich ambivalent lesen: als Ausdruck der Sehnsucht nach der Rückkehr des deutschen Kaisers oder, da der Coup d'État scheitert, als Bestätigung der deutschen Republik.

Die Entpolitisierung des Unterhaltungstheaters muss vor dem Hintergrund der politischen Verhältnisse der zwanziger und dreißiger Jahre verstanden werden. Aufgrund steigender Kosten war es für die Geschäftstheater wichtiger denn je, ein Massenpublikum zu erreichen. Deshalb verbot es sich von selbst, Partei zu ergreifen, wie der Theaterkritiker Monty Jacobs für die Haller-Revuen beobachtete: „Sichtlich fürchtet sich die Direktion Haller vor einer Zeit, die wie die unsrige zum Bersten mit Konflikten geladen ist. Man will bewusst einen Massenartikel schaffen, man will niemand weder rechts noch links einbüßen. Deshalb wendet man sich an alle, und das heißt hier an niemand".[358] Schon im Kaiserreich waren Politik und Gesellschaft bezüglich weltanschaulicher Unterschiede gespalten gewesen. Der Erste Weltkrieg hatte im Burgfrieden die politischen Lager von konservativ bis sozialdemokratisch vorübergehend vereint, die bestehenden Konflikte aber nicht gelöst, sondern bloß aufgeschoben. Nach Friedensschluss, Revolution, Abdankung des Kaisers und der Ausrufung der Republik brachen diese Konflikte, vermehrt um neue Streitpunkte, wieder auf und spalteten die Gesellschaft zutiefst. In dieser angespannten, durch Demobilisierung, Inflation und Arbeitslosigkeit noch weiter belasteten Situation führte nahezu jede politische Frage zu einem tief greifenden Konflikt. Selbst die harmloseste politische Satire war vor diesem Hintergrund im massentauglichen Unterhaltungstheater unmöglich geworden. „Vielleicht ist es in einem Land mit zwei Nationalflaggen schwerer als anderswo, die Probleme des Tages auf der heiteren Bühne zu glossieren", meinte deshalb auch Monty Jacobs.[359]

Dennoch war das Unterhaltungstheater nicht völlig unpolitisch, es tendierte vielmehr zu einem diffusen, parteipolitisch nicht gebundenen Konservatismus. Weniger reaktionär als regressiv erlaubte es seinem Publikum, sich in die im Nachhinein glückliche und unbeschwerte Zeit vor dem Weltkrieg zurückzuträumen, wie es der Kritiker Siegfried Jacobsohn 1919 bei einem Besuch des Metropol-Theaters beobachtete:

> Nach dem ersten Akt tat mein wohlbeleibter Hintermann einen tiefen Seufzer. Teilnahmsvoll fragte sein Gespons, wo's denn fehle. ‚Ach,' erwiderte er, ‚da hat man mal eine Stunde geglaubt, die letzten fünf Jahre seien garnicht gewesen!' Das ist das Geheimnis der Behrenstraße. Hier ragt der Tempel der wahrhaft zeitlosen Kunst. Von seinen Mauern prallen Weltkriege ab und Revolutionen.[360]

[357] Ebd., S. 25.
[358] Monty Jacobs, Hallers Revue, Vossische Zeitung, 20. 8. 1925.
[359] Monty Jacobs, Von Mund zu Mund, Vossische Zeitung, 2. 9. 1926.
[360] Siegfried Jacobson, Operetten-Helden, Die Weltbühne, 16. 10. 1919, S. 483.

Doch hier irrte Jacobsohn: Kriege und Revolutionen waren nicht abgeprallt am Unterhaltungstheater, sie hatten seine Haltung zur Gegenwart fundamental verändert. Die Revuen sparten das Politische aus und die Operetten, die vor dem Krieg kaum weniger aktuell gewesen waren, schufen alternative Räume zu einer als unerträglich empfundenen Gegenwart.

Zwischenfazit

Von allen Themen, die auf der Bühne des Unterhaltungstheaters verhandelt wurden, war Politik eines der unwichtigsten, wenigstens nahm sie sehr viel weniger Raum ein als andere Themen.[361] Dennoch hat dieses Kapitel gezeigt, dass weder die Zensur noch die Furcht davor, das Publikum vor den Kopf zu stoßen, in einem generell unpolitischen Theater resultierte. Vielmehr stellt sich gerade die Frage, wieso trotz der Zensur so viele politische Anspielungen den Weg auf die Bühne fanden. Die Antwort darauf ist sowohl in der politischen Haltung der Theater als auch in der Inszenierung der Politik zu suchen. So bezog das Unterhaltungstheater fast nie explizit für oder gegen eine politische Richtung Stellung. In den Fällen, in denen es eine bestimmte Person herausgriff, handelte es sich fast immer um Repräsentanten einer politischen Minderheit, die – wie Chamberlain, Bülow, Bebel oder Oldenburg-Januschau – ohnehin in der Kritik standen.

Die politischen Werte und Ziele, für die das Unterhaltungstheater aber eintrat – die Monarchie, die Nation, der Erwerb von Kolonialbesitz – waren weniger einer einzelnen Partei, als einem breiten politischen Spektrum zuzuordnen, das von großen Teilen der Bevölkerung getragen wurde. Die Behandlung der nationalen und internationalen Politik in den Jahresrevuen des Metropol-Theaters entsprach dem „naiven, von wirklicher Kenntnis der realen Gegebenheiten im internationalen System relativ ungetrübten Nationalismus der aufsteigenden Mittelschichten".[362] Die Musical Comedy war „a mainstream culture, geared to the conservative centre".[363] Ein solches, nicht auf Umsturz, sondern im Gegenteil auf die Bestätigung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse angelegtes Theater durfte Milde von der Zensur erwarten und bekam sie auch gewährt, wie die Zeitungen immer wieder monierten. Und nicht zuletzt wurde Politik fast durchweg auf äußerst ambivalente Weise inszeniert, sodass ein und dieselbe Szene als Kritik wie auch als Bestätigung gelesen werden konnte. Solange der Adressat der Satire nicht wusste, ob er sich verspottet oder geschmeichelt fühlen sollte, ging das Unterhaltungstheater keine Gefahr ein, sein Publikum zu verprellen. Vielmehr gelang es ihm so, selbst entgegengesetzte politische Lager für einen Moment miteinander im Lachen zu versöhnen.

[361] Dies ist schon daran abzulesen, dass in den meisten Studien zum populären Theater Politik keine oder allenfalls eine äußerst marginale Rolle spielt, vgl. Bailey, Musical Comedy; Platt, Musical Comedy; Jelavich, Berlin Cabaret; Otte, Jewish Identities.

[362] Mommsen, Preußisches Staatsbewußtsein und deutsche Reichsidee, S. 688.

[363] Platt, Musical Comedy, S. 106.

Dass die Politik vermittels der Zensurgesetzgebung und -praxis einen ebenso unmittelbaren wie erheblichen Einfluss auf das Theater und die dort gebotene Unterhaltung, insbesondere auf die Repräsentation politischer Themen, ausübte, ist deutlich geworden. Weit schwieriger zu beantworten ist, ob das Theater umgekehrt auf die politischen Ansichten seines Publikums abfärbte. Diese Frage stellte sich während der langen Jahrhundertwende erstmals aufgrund des zeitgleichen Aufkommens von Massenpolitik und Massenmedien. In *The Psychology of Jingoism* meinte der liberale britische Ökonom John A. Hobson 1901, die Music Hall sei eine wichtigere Erziehungsinstitution als Schulen und Kirchen. In gewöhnlichen Zeiten sei die von ihr gebotene Unterhaltung weitgehend harmlos, doch „the glorification of brute force and an ignorant contempt for foreigners are ever-present factors which at great political crises make the music-hall a very serviceable engine for generating military passion".[364] Was Hobson für die Music Hall beobachtete, lässt sich mühelos auf die Musical Comedy übertragen. Auch hier spielte Politik in der Regel eine untergeordnete Rolle, um bei aktuellen Anlässen umso vehementer auf die Bühne zu kommen. Doch Hobson zufolge reagierte die Music Hall nicht bloß, sie war es, die in weiten Kreisen der Bevölkerung überhaupt erst Xenophobie und Jingoismus hervorrief, eine These, die bis heute von Historikern diskutiert wird.[365] Analog dazu warf Christa Hasche dem Metropol-Theater vor, dieses habe „einen nicht unbedeutenden Platz bei der Propagierung einer immer offener werdenden imperialistischen Anschauung" eingenommen und letztlich sogar einen „Beitrag zur militaristischen Mobilisierung bei Ausbruch des 1. Weltkrieges" geleistet.[366]

Anders als die Auswirkung der Zensur, die anhand der Akten studiert werden kann, lässt sich die des Theaters auf sein Publikum nicht anhand von Quellen überprüfen. Die Frage, ob es Ansichten und Einstellungen seines Publikums reproduzierte oder generierte, gleicht der Frage nach der Henne und dem Ei. Dass sich eine Wirkung nicht nachweisen lässt, heißt jedoch nicht, dass es sie nicht gegeben hat. So ist davon auszugehen, dass das Theater im Verbund mit anderen Massenmedien und im engen Zusammenspiel mit seinem Publikum zur Ausbildung politischer Einstellungen und Mentalitäten beitrug. Wie eng dieses Zusammenspiel war, zeigt etwa die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum bei *Hands off!*. Die Texte des populären Theaters sollten aber nicht nur daraufhin gelesen werden, inwiefern sie unser Bild eines vergangenen Zeitalters bestätigen. Wer genau hinschaut, kann durchaus überraschende Funde machen, so zum Beispiel die – wenngleich ambivalente – Kritik am Militarismus in *Donnerwetter – tadellos!* oder die unterschwellige Sehnsucht nach Frieden in *Chauffeur – in's Metropol!*.

Abschließend ist noch auf eine der Paradoxien der deutschen Theatergeschichte hinzuweisen: die Präsenz der Politik auf der Bühne vor 1914 trotz der Zensur

[364] Hobson, The Psychology of Jinogism, S. 3.
[365] Vgl. Summerfield, Patriotism and Empire.
[366] Hasche, Bürgerliche Revue, S. 27.

und ihre weitgehende Absenz nach deren Abschaffung 1919. Kein Umstand macht deutlicher, welchen Stellenwert der Selbstzensur zukam. Weder der Lord Chamberlain noch das Berliner Polizeipräsidium konnten – oder wollten – das Unterhaltungstheater vor 1914 von allen politischen Anspielungen reinigen. Nach der Aufhebung der Zensur in Deutschland aber schreckten die Theater, die auf die große Masse abzielten, dann weitgehend davor zurück, Politik zum Thema zu machen. Nicht zufällig stammt Arthur Kahanes einleitend zitierte Warnung vor einem politischen Theater aus dem Jahr 1930. Welchen Stellenwert Politik auf der Bühne einnahm, wurde demnach immer wieder neu zwischen den Theatern, den Zensurbehörden und dem Publikum verhandelt. Diese Aushandlungsprozesse aber sagen ebenso viel über die politischen Verhältnisse wie über das Theater einer Zeit aus.

Bühnenkunst ist Raumkunst.

Max Herrmann[1]

The entire theatre, its audience arrangements, its other public spaces, its physical appearance, even its location within a city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience.

Marvin Carlson[2]

2. Theaterräume

Bereits die Doppelbedeutung des Begriffs Theater, der sowohl das Schauspiel als auch das Theatergebäude bezeichnet, weist auf die enge Beziehung zwischen Theater und Raum hin. Max Herrmann, der Begründer der deutschen Theaterwissenschaft, sprach bereits 1931 von der Bühnenkunst als einer ‚Raumkunst'. Trotzdem sollte es noch lange dauern, bis sich diese Ansicht durchsetzte, denn bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Theater oft gleichgesetzt mit dem Text, der einer Aufführung zugrunde liegt.[3] Die Theatersemiotik bezog den Theaterraum zwar in ihre Überlegungen mit ein, sah ihn jedoch weitgehend als Container der von ihr primär untersuchten Zeichen und klammerte den Zuschauerraum ganz aus.[4] Allerdings sind in den vergangenen Jahren mehrere raumtheoretisch inspirierte Studien über das Theater erschienen, die sich meist auf die Gegenwart konzentrierten, vereinzelt aber auch bereits historische Theaterräume berücksichtigten.[5]

Die Entdeckung der Räumlichkeit des Theaters fand vor dem Hintergrund des Spatial Turns statt, der zu einer Renaissance des Nachdenkens über Räume über die Disziplinen hinweg führte.[6] Der Ausgangspunkt war, mit Henri Lefebvre gesagt, dass „der (soziale) Raum ein (soziales) Produkt" ist, das heißt, dass der Raum nichts Gegebenes, sondern etwas Gemachtes ist, nämlich das Ergebnis politischer, ökonomischer, sozialer und kultureller Aushandlungsprozesse und Strukturen, die er zugleich widerspiegelt.[7] Henri Lefebvre unterscheidet dabei

1 Herrmann, Das theatralische Raumerlebnis, S. 271.

2 Carlson, Places of Performance, S. 2.

3 Vgl. Knowles, Reading the Material Theatre, S. 9.

4 Vgl. Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, 1. Bd., S. 132–144; Carlson, Theatre Semiotics, insbes. S. 43.

5 Vgl. Carlson, Places of Performance; McAuley, Space in Performance; Wiles, A Short History; Knowles, Reading the Material Theatre; Bratton, The Making of the West End Stage, insbes. S. 17–45; Zielske, Thalia in urbaner Enge; Buck, Der Ort des Theaters; Linhardt, Schau-Ereignisse; Nieden, Vom Grand Spectacle zur Great Season, insbes. S. 11–30.

6 Lefebvre, The Production of Space; Certeau, Kunst des Handelns; Löw, Raumsoziologie; Schroer, Räume, Orte, Grenzen; zum Spatial Turn siehe Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit, insbes. S. 60–71; Geppert et al., Verräumlichung.

7 Lefebvre, Die Produktion des Raums, S. 330; siehe auch Schroer, Räume, Orte, Grenzen, S. 48–50.

drei einander überlappende und miteinander verschränkte Kategorien des Raumes: Erstens die räumlichen Praktiken („spatial practice“), worunter er Tätigkeiten versteht, durch die Räume hervorgebracht werden; zweitens die Repräsentation des Raumes („representation of space“), wobei er vor allem an Stadtpläne und Landkarten denkt, und drittens den Repräsentationsraum („spaces of representation“), das heißt Räume und Orte, die über sich selbst hinaus auf etwas Drittes verweisen, beispielsweise ein Schlachtfeld, eine Kirche oder auch ein Theater.[8] Zwar lassen sich in der Praxis diese verschiedenen Kategorien des Raumes selten trennscharf voneinander unterscheiden, doch Lefebvres Raumtheorie sensibilisiert für die unterschiedlichen Bedeutungen von Räumen und erlaubt es, Praktiken und Repräsentationen zueinander in Bezug zu setzen.

Ausgehend von Gaiety Theatre und Metropol-Theater rekonstruiert das erste Unterkapitel die räumliche Ausgestaltung der Theatergebäude. Darauf aufbauend fragt es nach den Auswirkungen des Raumes für die Zusammensetzung des Publikums und die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum. Da das Theater nicht nur selbst ein Raum, sondern zugleich Teil eines räumlichen Ensembles war, von dem es geprägt wurde und den es selbst prägte, wird im zweiten Unterkapitel die Lage der Theater in der Stadt betrachtet. Dabei wird auch nach dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie gefragt. Das dritte Unterkapitel nimmt dann die Inszenierung des Raumes auf der Bühne in den Blick. Stehen in den ersten beiden Unterkapiteln die erste und dritte Dimension Lefebvres im Mittelpunkt, die Materialität des Raumes und seine repräsentative Funktion, geht es im letzten Unterkapitel vor allem um die zweite und dritte Dimension, die Repräsentation von Räumen auf der Bühne, die wiederum symbolisch auf abstrakte Raumkonzepte und -vorstellungen verweisen. Damit ist bereits die historische Bedeutung der Theaterräume angesprochen: Als soziale Räume geben die Theatergebäude Auskunft über die zeitgenössische Gesellschaft, ihre Lage im Raum der Metropolen ist stadthistorisch von Interesse und die Bühnenräume geben schließlich Aufschluss darüber, wie die eigene Stadt, andere Länder und die überseeische Welt während der langen Jahrhundertwende wahrgenommen wurden.

[8] Vgl. Lefebvre, The Production of Space, S. 33; Gottdiener, Space, Difference, Everyday Life, S. 36 f.

> Sage mir, was für ein Theater du hast, und ich sage dir, was für eine Gesellschaft du bist.
>
> Giorgio Strehler[9]

> [...] theatre architecture is one of the most vital ingredients of the theatrical experience and one of the least understood.
>
> Iain Mackintosh[10]

2.1 Theatergebäude

Zu jeder Zeit bildete das Theatergebäude die tatsächliche oder vorgestellte soziale Ordnung der es umgebenden Gesellschaft ab. Kein anderes Gebäude spiegelte die vormoderne Ständegesellschaft besser wider als das barocke Hoftheater mit der Königsloge im Zentrum, den Logen der Adeligen ringsum und dem Parkett für Angehörige des Hofes, des Militärs und des Bürgertums. Das 19. Jahrhundert knüpfte zwar an diese Bauform an, indem es etwa den hufeisenförmigen Grundriss übernahm, in seinem Verlauf aber traten die Logen zugunsten von offenen und übereinander angeordneten Rängen zurück, in denen wesentlich mehr Zuschauer Platz fanden. Durch die Verwendung von Stahlträgern seit der Jahrhundertmitte gelang es überdies, größere Theater zu bauen. Parallel dazu wurden Bühne und Auditorium, die im Barock durch eine Treppe miteinander verbunden waren, durch das Proszenium voneinander getrennt. Diese baulichen Veränderungen hatten wenig mit den praktischen Anforderungen des Theaterspiels zu tun, sie verdankten sich vielmehr gesellschaftlichen Transformationsprozessen.[11] Die Zurückdrängung der Logen und die Trennung von Parkett, Rängen und Galerie verliehen den Stratifikationen der industriellen Klassengesellschaft architektonisch Ausdruck. Ein der Demokratie verpflichtetes, von der Arbeiterbewegung getragenes Theater wie die Volksbühne in Berlin verzichtete dagegen ganz bewusst auf solche baulichen Differenzierungen zugunsten eines einheitlichen, offenen Theaterraums. Beachtung finden im Folgenden neben der Architektur und der Innenarchitektur der Theater auch die Bühnentechnik, insbesondere die Verwendung von Filmprojektionen in Theaterinszenierungen und das Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum.

Architektur

Im Bereich der Theaterarchitektur gab es im 19. Jahrhundert zwei grundsätzliche Bautypen: das Monumentaltheater und das Fassadentheater. Bei dem Monumen-

[9] Strehler, Über die Beziehungen zwischen Bühne und Zuschauerraum, S. 148.

[10] Mackintosh, Architecture, Actor and Audience, S. 2.

[11] Zu den architektonischen Entwicklungen im Theaterbau seit dem 18. Jahrhundert und ihren gesellschaftlichen Ursachen siehe Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, insbes. S. 143–164; Steinhauser, Sprechende Architektur; Carlson, Places of Performance; insbes. S. 128–162; Mackintosh, Architecture, Actor and Audience.

taltheater handelte es sich um einen freistehenden, opulenten Bau auf einem zentralen städtischen Platz. Fast immer diente es zur Aufführung von Opern, dem repräsentativsten Genre. Beispiele sind die Opéra Garnier in Paris, das Hofoperntheater in Wien, die Semperoper in Dresden und die königliche Hofoper in Berlin. Bereits die schiere raumgreifende Größe und die Lage im Zentrum urbaner Sichtachsen brachten zum Ausdruck, dass es sich um ein öffentliches Gebäude handelte. Nur die öffentliche Hand, ein Fürst oder eine Kommune verfügten über die Macht und die finanziellen Mittel, um öffentlichen Raum zuzuweisen und derartige Bauaufgaben realisieren zu können.[12] Da Theaterbau in Großbritannien weitgehend Privatangelegenheit war, überrascht es nicht, dass es in London kein vergleichbares Monumentaltheater gab. Die Covent Garden Oper etwa war zwar von ihren Ausmaßen her monumental, lag aber zwischen anderen Häusern versteckt und erfüllte als privatwirtschaftlich geführtes Theater keine repräsentative Funktion für den britischen Staat oder Herrscher.

Nach 1880 ging aber auch auf dem Kontinent die Phase des höfischen Theaterbaus zu Ende. Die zahlreichen Neubauten in dieser Zeit entstanden nicht mehr im Auftrag des Hofes, sondern wurden von privaten Bauunternehmern und Aktiengesellschaften errichtet.[13] Diesen ging es weniger um repräsentative Gebäude als vielmehr um Mieteinnahmen und rentable Geldanlagen. Bei den allgemein steigenden Bodenpreisen waren freistehende Theater, wie sie aus feuertechnischen Gründen eigentlich vorzuziehen gewesen wären, kaum zu realisieren. Die neuen Theater Berlins waren mit Ausnahme des Berliner Theaters und des Lessing-Theaters allesamt in eine Straßenfront eingebundene Fassadentheater und dasselbe gilt für alle Theater im West End.

Das 1868 fertiggestellte erste Gaiety Theatre verfügte über keine markante Fassade, der Eingang führte zwischen verschiedenen Häusern hindurch, sodass es nur an einem vorstehenden Portal und der Reklame an der Fassade zu erkennen war (Abbildung 4).[14] Das 1892 als Theater Unter den Linden eröffnete Metropol-Theater war zwar ebenfalls Teil einer Straßenfront, wirkte aber mit seinem vorspringenden, von einem geschwungenen Giebel überhöhten Mittelbau, den einem barocken Stadtpalast nachempfundenen Eckrisaliten und der plastisch im neobarocken Stil durchgestalteten Fassade wie ein in ein Straßenensemble gepresstes Monumentaltheater (Abbildung 5). Die Wiener Architekten Ferdinand Fellner und Hermann Helmer wählten mit dem Neobarock einen im späten 19. Jahrhundert bei dem Bau von Theatern verbreiteten und in der Gründerzeit ohnehin beliebten Stil.[15] Das *Centralblatt der Bauverwaltung* sah im Metropol-

[12] Vgl. GERHARD, Die Verstädterung der Oper; THER, In der Mitte der Gesellschaft; MÜLLER, Einleitung.

[13] Vgl. ZIELSKE, Deutsche Theaterbauten, S. 25–38; CARLSON, Places of Performance, S. 105–108; siehe auch GERHARD, Die Verstädterung der Oper.

[14] Vgl. The Gaiety Theatre, THE ERA, 13. 12. 1868, S. 6; MANDER und MITCHENSON, Lost Theatres of London, S. 80–119.

[15] Zur Architektur und Baugeschichte des Theaters siehe HOFFMANN, Die Theaterbauten, S. 89 f.; LIPSKY, Komische Oper Berlin, S. 133–136.

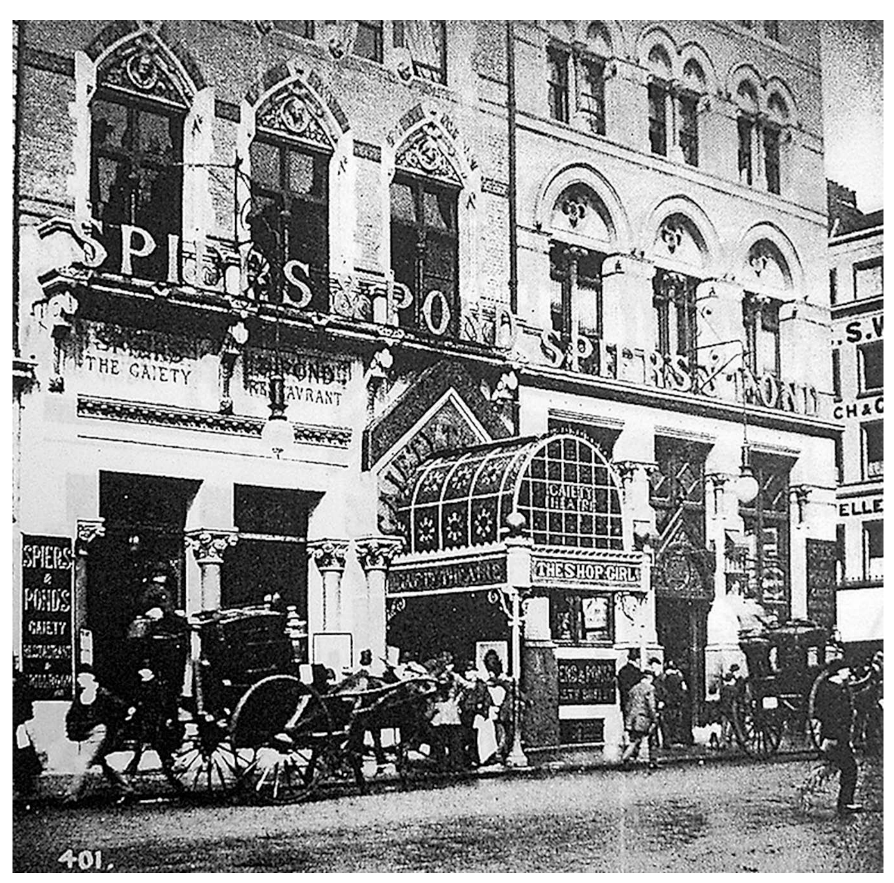


Abbildung 4: Das erste, 1868 eröffnete Gaiety Theatre.

Theater einen „Prunkbau“ und lobte vor allem die „schöne Barockfront“: „Die Massen sind trefflich bewältigt, die Gliederungen geschickt abgewogen, der plastische Schmuck an die richtigen Stellen gesetzt.“[16] Die *Deutsche Bauzeitung* schrieb von einer „wirkungsvollen, schönen Fassade“.[17] Das 20. Jahrhundert urteilte kritischer. Der Kunsthistoriker Julius Posener sah im Neobarock einen „Zeugen des Wilhelminismus im engen Sinne, der Ostentation des Kaiserreichs“ und bezeichnete den Baustil der Jahrhundertwende als eine „Architektur des Auftrumpfens“.[18]

Dieser Stil aber passte zu einem Gebäude, das nach umfassender Renovierung 1898 unter dem Namen Metropol-Theater wiedereröffnet wurde. In dem Pro-

[16] Das Theater ‚Unter den Linden‘ in Berlin, CENTRALBLATT DER BAUVERWALTUNG 12 (1892), Nr. 41, S. 437–440, hier S. 438, 440.
[17] Das Theater Unter den Linden, DEUTSCHE BAUZEITUNG, 26. 11. 1892, S. 577–579, hier S. 578.
[18] POSENER, Berlin auf dem Wege, S. 23, 81.



Abbildung 5: Das 1892 erbaute Metropol-Theater in der Behrenstraße.

grammheft, das zu diesem Ereignis erschien, heißt es: „Stolz wie der Prachtbau ist sein Name, in seinen Dimensionen, in der Prunkhaftigkeit seiner äußeren Gestaltung, in der Eleganz und Pracht seines inneren Schmuckes ist das Haus der Metropole des Deutschen Reiches würdig, ein Weltstadt-Etablissement in des Wortes wahrster Bedeutung“.[19] Obwohl Richard Schultz das Haus erst Jahre nach seiner Fertigstellung übernahm, entsprach es ideal dem Programm, das er verfolgte. Die luxuriöse Architektur wurde zum Aushängeschild eines Theaters, das bereits in seinem Namen die Weltstadtgeltung Berlins einforderte. Die Fassade des Metropol-Theaters wirkt neben der Schlichtheit des ersten Gaiety Theatre noch monumentaler. Pointiert treffen hier scheinbar deutsche Großmannssucht und britisches Understatement aufeinander. Doch der Vergleich hinkt. Betrachtet man das neue Gaiety Theatre, das 1903 nur wenige Meter von seinem Vorgängerbau entfernt errichtet wurde, nachdem dieser der Verbreiterung des Strand weichen musste, bietet sich ein anderes Bild, denn dieses war architektonisch kaum weniger eindrucksvoll. An der Gabelung von Aldwych und Strand gelegen, wies es zwei prächtige Fassaden auf. Wo sie zusammentrafen, an der Ecke der beiden Straßenzüge, erhob sich ein runder, kuppelbekrönter Turm (Abbildung 6). Das eklektizistische Äußere des Theaters lässt sich am ehesten als „Edwardian Baroque“ klassifizieren, den Julius Posener nicht zufällig der wilhelminischen Archi-

[19] Programmheft zur Wiedereröffnung des Metropoltheaters, undatiert (1898), Stiftung Stadtmuseum Berlin, Bestand Metropoltheater, unkatalogisiert.

Abbildung 6: Das 1903 eröffnete, unmittelbar am Strand gelegene zweite Gaiety Theatre.



tektur gleichstellte.[20] In selbstbewusster Prachtentfaltung stand das neue Gaiety Theatre dem Metropol-Theater in nichts nach.

Wer das Metropol-Theater von der Behrenstraße aus betrat, gelangte an der Theaterkasse vorbei zum Haupttreppenhaus. Auf einer quadratischen Grundform öffnete es sich „auf beiden Seiten unten wie oben mit je drei Bogenstellungen gegen breite Gänge, die die an der Strassenfront gelegenen Räume, insbesondere das Foyer, mit dem eigentlichen Zuschauerhaus verbinden". Wie die Architektur weckte auch die Treppe mit ihren „ungewöhnlich üppigen und großzügigen Formen, mit Balkonen, die die Verbindung zwischen den Wandelgängen und der Halle noch intensiver gestalten", Assoziationen mit einem Barockpalast, sie war aber gerade kein „Zeichen von staatlicher Herrlichkeit", sondern „Ausdruck bürgerlicher Geltung".[21] Die Treppe des Metropol-Theaters war eine verkleinerte Kopie der berühmten Freitreppe in der Operá Garnier.[22] Durch diese architektonische Anleihe wollte das Theater, das sich auch auf anderen Gebieten an Paris orientierte, ein Stück französische Leichtigkeit nach Berlin bringen. Gleichzeitig war nicht nur die Treppe selbst repräsentativ: sie schuf ebenso einen Raum, in dem sich die bessere Gesellschaft der Stadt voreinander in Szene setzen konnte.

[20] Posener, Berlin auf dem Wege, S. 81; zur Architektur des Theaters vgl. The Era, 17. 10. 1903; Mander und Mitchenson, Lost Theatres of London, S. 108–119.
[21] Hoffmann, Die Theaterbauten, S. 54.
[22] Vgl. ebd.

Das neue Gaiety Theatre hingegen besaß keine derart prächtige Treppe, sondern bloß einen „circular columinated crush-room“.[23] Seine allein dem praktischen Nutzen verpflichteten Treppen fielen sehr viel bescheidener aus. Wie sein Vorgängerbau besaß auch das neue Gaiety Theatre mehrere Eingänge, die zu separaten Treppenhäusern führten, die wiederum mit den verschiedenen Ebenen und Sitzbereichen des Theaters verbunden waren. Das verhinderte, dass Theaterbesucher der höheren Klassen Angehörigen anderer Schichten begegneten. Während fast alle Theater im West End getrennte Eingänge und Treppenhäuser aufwiesen, war dies auf dem Kontinent völlig unüblich. Schon in den 1860er Jahren bemerkte ein britischer Reisender: „There is scarcely a theatre in London the approaches to which are not superior to those of the theatres of Paris, for here the visitor to pit, boxes, and galleries are separated, where across the channel the same doorway serves for all“.[24] Die Vorstellung, ein Theater durch dieselbe Tür zu betreten wie das einfache Volk, verstand er als ausgesprochene Zumutung. In London saß das Publikum nach Klassen getrennt. Vom Foyer aus gelangten nur diejenigen Zuschauer zu ihren Plätzen, die in einer Loge, den vorderen Sitzreihen des Parketts oder im ersten Rang saßen. Alle anderen Zuschauer mussten, nachdem sie eine Karte erstanden hatten, das Foyer wieder verlassen, um das Theater dann durch einen anderen Eingang entlang der Straße zu betreten.[25]

Innenarchitektur

Wie Julius Bab 1931 in *Das Theater im Lichte der Soziologie* notierte, ist das Theatergebäude „unmittelbarer Ausdruck der sozialen Situation, der das Theater dient“.[26] Nirgends war dies deutlicher als in London. Den separaten Eingängen des Gebäudeäußeren korrespondierten baulich und optisch voneinander abgetrennte Bereiche im Inneren. Schon die Theater zur Zeit Shakespeares hatten zwei separate Bereiche gekannt: die umlaufenden, überdachten Galerien, in denen die besser gestellten Zuschauer saßen und das nach oben offene Parkett, in dem Handwerker, Lehrlinge und Soldaten standen.[27] Diese räumliche Trennung der sozialen Schichten differenzierte sich mit der Zeit und der Etablierung geschlossener Theater weiter aus. Der Hierarchie der Gesellschaft folgend gab es die Königsloge, die sich im Gegensatz zu den Hoftheatern auf dem Kontinent in London meist nicht gegenüber der Bühne, sondern an der linken Seite des Auditoriums befand. An sie schlossen sich weitere Logen an, die meist auf längere Zeit von Angehörigen der Aristokratie gemietet wurden und die als Statussymbol galten. Das trifft auch noch auf die Neubauten von Drury Lane und Covent Garden im

[23] The Gaiety Theatre, THE ERA, 13. 12. 1868, S. 6.
[24] Construction of Theatres, BUILDING NEWS AND ARCHITECTURAL JOURNAL 9 (1862), S. 308–310, hier S. 280; siehe auch CARLSON, Places of Performance, S. 156 f.; BOOTH, Theatre, S. 2 f.
[25] Vgl. THE ERA, 17. 10. 1903; MANDER und MITCHENSON, Lost Theatres of London, S. 108–119.
[26] BAB, Das Theater im Lichte der Soziologie, S. 138, ähnlich: UNRUH, Theaterbau und Bühnentechnik, S. 101; BOOTH, Theatre, S. 59; CARLSON, Places of Performance, S. 135.
[27] Vgl. THOMPSON, Shakespeare’s Theatre, S. 24.

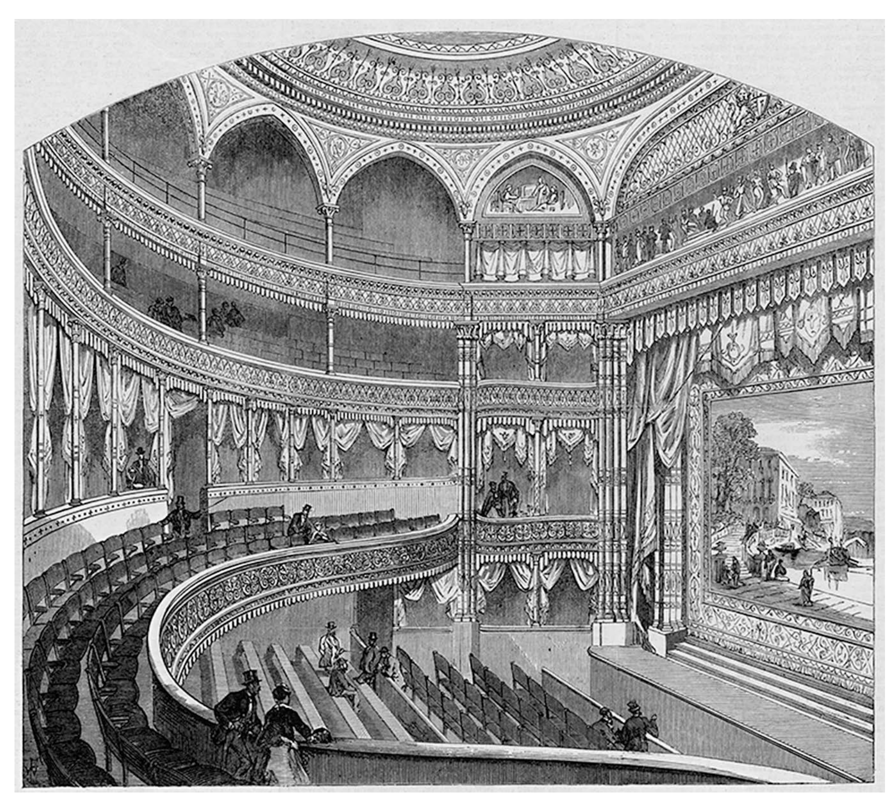


Abbildung 7: Zuschauerraum des ersten Gaiety Theatre mit Logen, Galerie, Parkett und stalls.

späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zu, die sehr viel größer waren als ihre Vorgänger. Das gesamte Halbrund des hufeisenförmigen Auditoriums bestand aus Logen, die der Aristokratie vorbehalten waren, die Mittelschicht saß auf Bänken im Parkett, Angehörige der unteren Klassen weit oben auf der Galerie. So verhielt es sich selbst noch bei dem ersten Gaiety Theatre (Abbildung 7). Bei Theatern dagegen, die nur eine bestimmte Klientel mit Unterhaltung versorgten, wie zum Beispiel die großen, eher proletarischen Bühnen im East End, gab es keine Logen, sondern Ränge, wie sie später allgemein üblich wurden.[28]

Im Laufe des 19. Jahrhunderts veränderte sich der Innenraum der Londoner Theater. Mehr als je zuvor waren die Theaterunternehmer darauf angewiesen, ein möglichst großes Publikum zu erreichen. Konnte lange Zeit das Fassungsvermögen eines Theaters einzig durch die Ausdehnung seines Grundrisses erweitert werden, erlaubte die Verwendung quer verlaufender Stahlträger im 19. Jahrhun-

[28] Vgl. Booth, Theatre, S. 58–66; Carlson, Places of Performance, insbes. S. 156 f.; siehe auch Mackintosh, Architecture, Actor and Audience; Davis und Emeljanow, Reflecting the Audience.

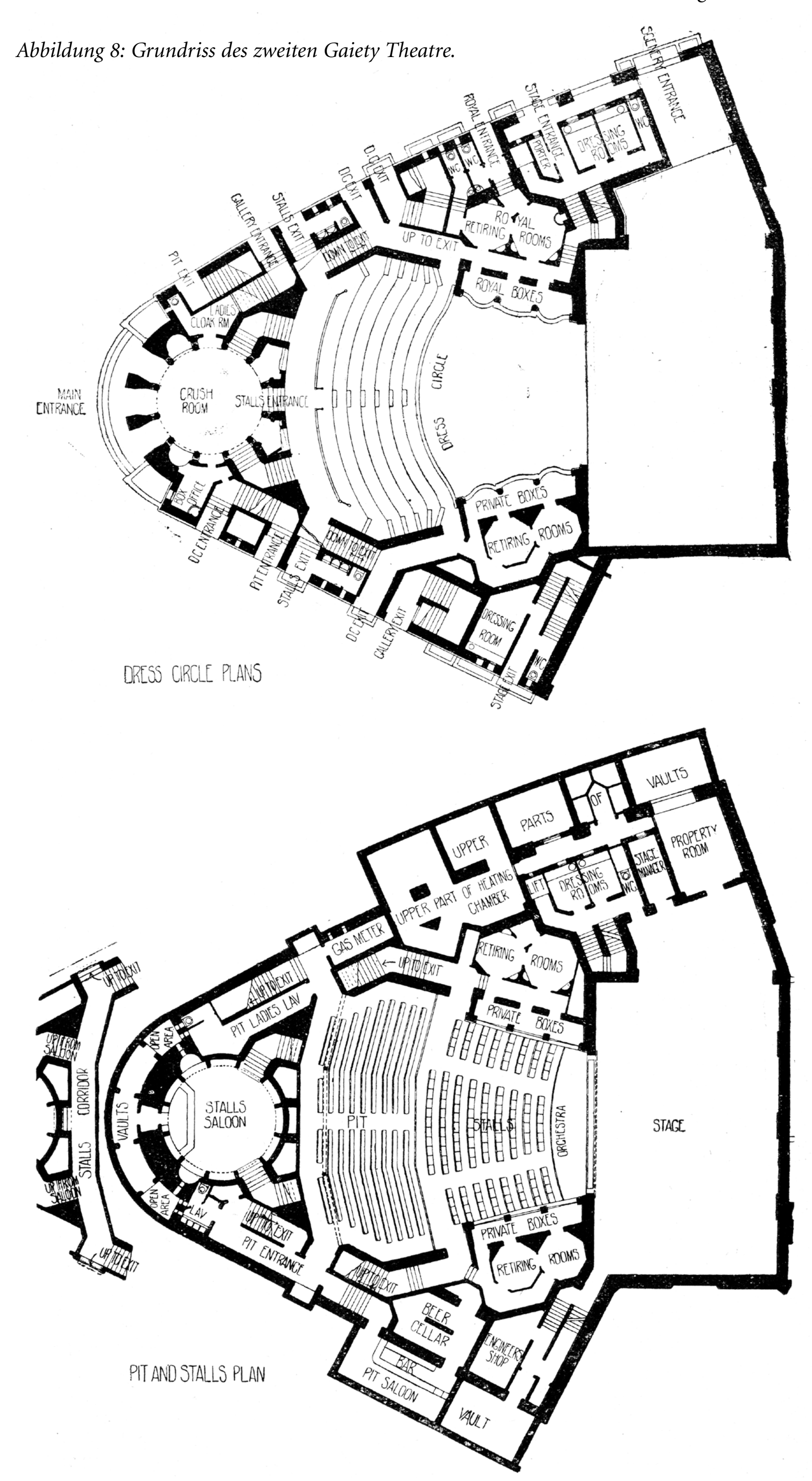
dert, die an den Wänden entlanglaufenden Logen durch tief in den Zuschauerraum hineinragende Ränge zu ersetzen, auf denen wesentlich mehr Zuschauer Platz fanden.[29] Während das erste Gaiety Theatre noch 28 Logen hatte, reduzierte sich ihre Zahl bei seinem Nachfolger auf gerade einmal zwölf.[30] Nach wie vor aber besaß das Gaiety Theatre eine Königsloge. Die übrigen Logen lagen in dem zwischen Bühne und Zuschauerraum befindlichen Proszenium. Dass die Bühne von diesen Plätzen kaum eingesehen werden konnte, spielte für ihre Inhaber eine geringere Rolle als der Vorzug, hier selbst vom versammelten Publikum gesehen zu werden. Die Reduzierung der Logen wertete zugleich das Parkett auf. Theaterbesitzer gingen dazu über, die ersten Reihen des Parketts von den übrigen durch eine Trennwand abzutrennen und sie mit bequemen Fauteuils und separaten Eingängen auszustatten. Neben den wenigen übrig gebliebenen Logen befanden sich hier, in den sogenannten *stalls*, die teuersten Plätze des Theaters, die überdies den besten Blick auf die Bühne gewährten. Die Anzahl der Sitzplätze in den *stalls* gibt Auskunft darüber, aus welchen Kreisen sich sein Publikum rekrutierte: „The size of the stalls and the number of rows depend upon the class of house: in the East-End and provinces two or three rows are sufficient, while in the West-End of London there are cases where the whole level of this area is occupied with stalls."[31]

Das 1903 fertiggestellte zweite Gaiety Theatre verfügte über 400 Sitzplätze auf der Galerie, 250 im zweiten und 180 im ersten Rang, 140 in den *stalls*, 320 im dahintergelegenen Parkett und nur noch 48 in den zwölf verbliebenen Logen, die damit quantitativ gesehen kaum noch eine Rolle spielten (Abbildung 8). Dagegen fällt die hohe Anzahl von Sitzplätzen in den *stalls* auf, die mittlerweile an die Stelle der Logen getreten waren. Insgesamt standen 368 Plätzen in den repräsentativsten Teilen des Hauses (Logen, *stalls* und erster Rang) 970 Plätze in den übrigen Teilen (Parkett, zweiter Rang, Galerie) gegenüber.[32] Daraus ist zu schließen, dass sich das Theater sowohl an Aristokratie und gehobene Mittelschicht als auch an die große Masse richtete und damit an ein sozial äußerst heterogenes Publikum.

Im Unterschied zum Gaiety Theatre besaß das Metropol-Theater nur einen einzigen Eingang. Es bot zwischen 1700 bis 2200 Personen Platz und war damit eines der größten Theater in Berlin.[33] Allein im Parkett gab es 800 Sitzplätze, wobei im Gegensatz zu den Londoner Theatern nicht der vordere, sondern der hintere Teil abgetrennt war. Hier konnten die Zuschauer an Tischen während der Vorstellung speisen und rauchen, was für ein Theater höchst ungewöhnlich und

[29] Vgl. Mackintosh, Architecture, Actor and Audience, S. 38.
[30] Vgl. The Gaiety Theatre, The Era, 13. 12. 1868, S. 6.
[31] Woodrow, Theatres, Building News and Engineering Journal, 16. 9. 1892, S. 382; siehe auch Booth, Theatre, S. 62 f.; Carlson, Places of Performance, S. 156.
[32] Vgl. Mander und Mitchenson, Lost Theatres of London, S. 109.
[33] Die Bauzeitungen machen unterschiedliche Angaben, wahrscheinlich verfügte das Theater über 1700 Sitzplätze, während sich auf Stehplätzen, in den Nebenräumen und im Promenoir noch einmal 500 Personen aufhalten konnten; siehe Das Theater ‚Unter den Linden', Berlin, Centralblatt der Bauverwaltung 12 (1892), Nr. 41, S. 437–440, hier S. 439; Das Theater Unter den Linden, Deutsche Bauzeitung, 26. 11. 1892, S. 577–579, hier S. 578.

Abbildung 8: Grundriss des zweiten Gaiety Theatre.



darauf zurückzuführen war, dass das Theater zunächst als Varieté geplant und betrieben wurde (Abbildung 9). Dem trug auch das Promenoir Rechnung, eine hinter dem Rang verlaufende, mit Bars ausgestattete Wandelhalle (Abbildung 10). Sie war dazu gedacht, „den Aufenthalt im Theater freier und geselliger zu gestalten, und […] die leichten Darbietungen der Bühne plaudernd, speisend, rauchend, kurz, in grösster Behaglichkeit und Ungezwungenheit zu geniessen".[34] Das Promenoir erinnerte an ähnliche „Stätten der leichten Muse in Wien, Paris und London. […] Namentlich das Empire-Theater Londons diente hier als Vorbild".[35] Das Empire Theatre of Varieties am Leicester Square war eines der berühmtesten Varietés in Europa, wozu neben dem Bühnenprogramm auch seine *promenade* beitrug, die es dem Publikum erlaubte, während und zwischen den einzelnen Nummern umherzuflanieren, Konversation zu betreiben, etwas zu trinken oder Kontakte mit den zahlreichen Prostituierten zu knüpfen.[36] Bald schon war das Promenoir in jedem größeren Varieté-Theater zu finden, so in den Folies-Bergère in Paris oder im Etablissement Ronacher in Wien. Wahrscheinlich war es dessen Direktor, Anton Ronacher, zu verdanken, dass das Theater Unter den Linden, dessen Bauherr er war, ebenfalls ein Promenoir besaß.[37]

Wie im Gaiety Theatre gab es auch im Metropol-Theater unterschiedliche Sitzbereiche, sie verfügten aber nicht über separate Eingänge und waren auch baulich nicht voneinander getrennt. Daraus ist jedoch nicht zu schließen, dass sich die einzelnen Klassen hier vermischten, denn auf dem Kontinent fand die Segregation eher zwischen den Theatern statt. Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts richteten sich die meisten Bühnen an ein bestimmtes Segment der Bevölkerung. Getrennte Eingänge und Treppenhäuser waren deshalb nicht notwendig. Ihr Vorhandensein in den Londoner Theatern deutet dagegen daraufhin, dass hier alle Klassen zusammenkamen. Auch zeigt der Vergleich des ersten und des zweiten Gaiety Theatre, dass die Trennunug gegen Ende des Jahrhunderts tendenziell abnahm oder zumindest subtiler wurde. An die Stelle der Dreiteilung von Logen, Parkett und Galerie traten nun *stalls* und offene Ränge. Marvin Carlson sieht in diesem Umbruch ein Zeichen für eine generelle soziale Ausweitung von Theaterunterhaltung, die er auf gesellschaftliche Demokratisierungsprozesse, neue Feuerbestimmungen und ökonomischen Druck zurückführt.[38] Dass aber selbst das zweite Gaiety Theatre noch getrennte Sitzbereiche, Eingänge und Bars aufwies, zeigt, dass vornehme Theaterzuschauer nach wie vor großen Wert auf gesonderte Behandlung legten. Das Theater brachte die gesellschaftlichen Unterschiede und das Bedürfnis nach ihrer Demonstration räumlich zum Ausdruck und trug zugleich dazu bei, diese einzuüben und zu verfestigen.

[34] Das Theater ‚Unter den Linden', Berlin, CENTRALBLATT DER BAUVERWALTUNG 12 (1892), Nr. 41, S. 437–440, hier S. 439.
[35] Das Theater Unter den Linden, DEUTSCHE BAUZEITUNG, 26. 11. 1892, S. 577–579, hier S. 578.
[36] Vgl. BECKSON, London in the 1890s, S. 111–127; FAULK, Music Hall, S. 75–110; DONOHUE, Fantasies of Empire; WALKOWITZ, Cosmopolitanism, Feminism and the Moving Body.
[37] Vgl. LIPSKY, Komische Oper Berlin, S. 134.
[38] Vgl. CARLSON, Places of Performance, S. 157.

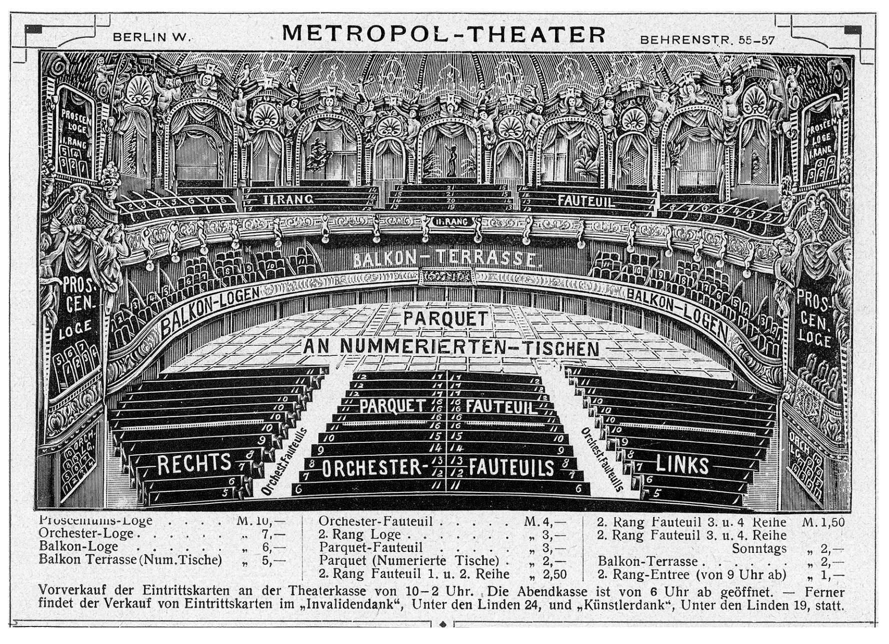


Abbildung 9: Zuschauerraum des Metropol-Theaters.

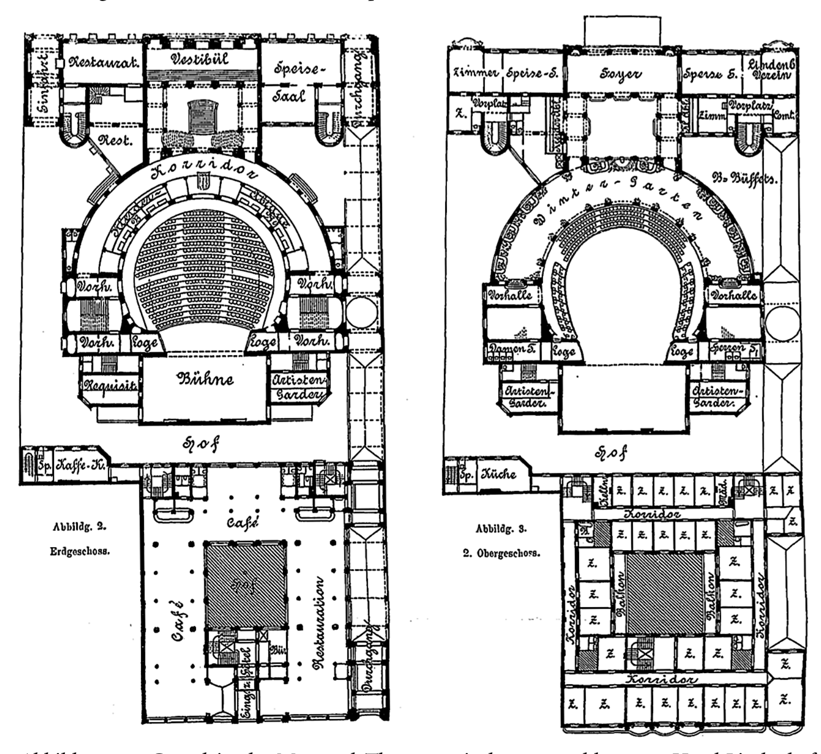


Abbildung 10: Grundriss des Metropol-Theaters mit dem angeschlossenen Hotel Lindenhof.

Die kommerziellen Unterhaltungstheater verfügten oft neben und außerhalb des eigentlichen Zuschauerraums über weitere Räume, die das Theater zu einem sozialen Ort machten. Das Gaiety Theatre etwa war mit einem Restaurant verbunden, das es Theaterbesuchern ermöglichte, zu speisen, ohne das Gebäude verlassen zu müssen. Die Verbindung zwischen Theater und Restaurant musste allerdings 1872 aus feuerpolizeilichen Gründen zugemauert werden.[39] Auch im Metropol-Theater gab es im ersten Stock ein Restaurant, an das „eine Anzahl von Speise- und Unterhaltungszimmern" angeschlossen war.[40] Es war bekannt für seine sozial-integrative Funktion: „Im Metropol-Theater-Restaurant mischt sich der Bürger, der sein Pilsener trinkt und das ‚ruhige Leben' der Stammkneipe sucht, mit einem Stück Großstadtwelt; hier treffen sich Berlin und Wien, der Humor der Bauernschenke und die Schelmerei der Theaterbohème".[41] Auf der Rückseite des Theaters befand sich mit dem Lindenhof ein Hotel und nebenan eröffneten die Direktoren Richard Schultz und Fritz Paul Jentz später den Metropol-Palast, ein wahres Vergnügungszentrum, in dem sich ein Biercabaret, der Palais de danse und der Pavillon Mascotte befanden, von denen letzterer noch Ende der zwanziger Jahre als „das eleganteste Nachtlokal Berlins" galt.[42] Gaiety Theatre und Metropol-Theater waren also weit mehr als nur Theater. Sie boten ihren Besuchern eine ganze Bandbreite an Vergnügen und waren ein wichtiger sozialer Ort, an dem sich die urbane Gesellschaft formierte. Die räumliche Nähe von Hotel, Restaurant und Theater illustriert überdies, wie eng Tourismus, Gastronomie und Abendunterhaltung bereits um 1900 miteinander verknüpft waren.

Bühnentechnik

Zu den baulichen Aspekten des Theaters gehört auch die Bühnentechnik, an der sich eine zunehmende Technisierung und Modernisierung des Theaters deutlich ablesen lässt. Zwar gab es bereits im 18. Jahrhundert Spezialeffekte wie Falltüren, Rampen, Aufzüge, Wind- und Donnermaschinen, das 19. Jahrhundert jedoch revolutionierte vor allem mit der Einführung der Elektrizität die Bühnentechnik, sodass sich von einer Technisierung des Theaters sprechen lässt. Auf keinem Gebiet war diese von solcher Bedeutung wie dem der Beleuchtung. Innerhalb von nur zwei Generationen stellten die Theater von Kerzen- auf Gaslicht und dann auf elektrisches Licht um – lange bevor dieses Einzug in die privaten Haushalte fand. Drury Lane war 1817 das erste Theater, das Gaslicht im Auditorium und auf

[39] Vgl. HOLLINGSHEAD, ‚Good Old Gaiety', S. 7.

[40] Das Theater ‚Unter den Linden' Berlin, CENTRALBLATT DER BAUVERWALTUNG 12 (1892), S. 437–440, hier S. 439.

[41] SATYR, Lebeweltnächte der Friedrichstadt, S. 58.

[42] Vgl. Berliner Neubauten, DEUTSCHE BAUZEITUNG 26 (1892), S. 553 f.; SZATMARI, Das Buch von Berlin, S. 142; zum Metropol-Palast vgl. Kassenerfolg im Metropol. Die Gründung des Metropolpalastes, BERLINER MORGENPOST, 2. 5. 1912; Ladon, Kaiserhof-Passage, DIE ZUKUNFT 79 (1912), S. 303–306, hier S. 306; Alfred Kerr, Der deutsche Schwund, PAN 1 (1911), S. 189 f.; ZOBELTITZ, Chronik der Gesellschaft, 2. Bd., S. 208, 231; TURSZINSKY, Berlin, S. 9–15; SCHNEIDEREIT, Massary, S. 20; WOLFFRAM, Tanzdielen und Vergnügungspaläste, S. 89–93.

der Bühne einsetzte, doch dauerte es noch bis in die 1850er Jahre, bis dies allgemein üblich wurde. Vor der Einführung des Gaslichts konnten die Schauspieler nur von unten beleuchtet werden, was diesen ein unnatürliches Aussehen verlieh. Das war auch noch in der Frühzeit der Gasbeleuchtung so, da diese zunächst in Form von Rampenlichtern (*footlights*) am Bühnenboden angebracht wurde. Darauf folgten Gaslichter an den Seiten der Bühne und an der Decke, womit zum ersten Mal der Eindruck von natürlichem Licht entstand.[43]

Die neue Lichtintensität ließ allerdings die Farben von Bühnenbild, Kostümen und Schminke teilweise als zu blass, teilweise als zu grell erscheinen. Die Unnatürlichkeit der gemalten Kulissen, die das Zwielicht der Kerzen bislang verborgen hatte, trat nun für jeden sichtbar zutage. Die Ausstattung der Bühnen musste deshalb den neuen Lichtverhältnissen angepasst werden. Da mit Gaslicht kein gebündelter Lichtstrahl erzeugt werden konnte, kam überdies Kalklicht (*lime light*) zum Einsatz, bei dem durch eine Knallgasflamme ein Stück Kalkstein zum Leuchten gebracht wurde, eine Lichtquelle, die sonst nur bei Leuchttürmen Verwendung fand.[44] Da dieses Licht äußerst gefährlich war, fand es auf dem Kontinent kaum Verwendung. Die Einführung des elektrischen Lichts machte diese Praxis dann obsolet, zeitigte aber neue Probleme, wie sie ähnlich schon die Durchsetzung des Gaslichts begleitet hatten. Der Theaterkritiker Paul Lindau bemängelte: Das „unverhältnismäßig starke und intensive Licht [...] frißt alle Farben der Umgebung weg und zerstört [...] die Täuschung auf empfindliche Weise. Anstatt des Baumes sieht man die gemalte Leinwand und anstatt des Himmels ein gezogenes Segeltuch".[45] Wie Lindau dachten viele. Die Schauspielerin Ellen Terry machte ihren Einfluss auf Henry Irving geltend, um die Einführung des elektrischen Lichts im Lyceum Theatre zu verhindern. In ihren Erinnerungen blickte sie nostalgisch auf das Gaslicht zurück: „Until electricity has been greatly improved and developed, it can never be to the stage what gas was. The thick softness of gaslight, with the lovely specks and motes in it, so like *natural* light, gave illusion to many a scene which is now revealed in all its naked trashiness by electricity".[46]

Vorreiter bei der Einführung des elektrischen Lichtes war das Gaiety Theatre unter der Direktion von John Hollingshead. Dieser hatte im August 1878 auf dem Dach des Theaters ein Suchlicht installiert, das von einem Stromgenerator im Keller gespeist wurde.[47] Hollingshead zufolge handelte es sich dabei um das erste elektrische Licht in Großbritannien überhaupt. Anstatt Bühne oder Zuschauerraum zu beleuchten, tauchte das neue Licht die Gegend um das Gaiety Theatre in grelle Helligkeit. Auf das Staunen der Spaziergänger, die nur des Lichts halber zum Theater pilgerten, folgten die Berichte in den Gazetten – und eben dies hatte

[43] Vgl. BOOTH, Theatre, S. 82–93; SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 181–191.

[44] Vgl. HOFFMANN, Die Theaterbauten, S. 24; SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 181–191; BOOTH, Theatre, S. 82–93; BAUMANN, Licht im Theater; REES, Theatre Lighting in the Age of Gas.

[45] LINDAU, Nüchterne Briefe aus Bayreuth, S. 68 f.

[46] TERRY, The Story of My Life, S. 104 (Hervorhebung im Original).

[47] HOLLINGSHEAD, Gaiety Chronicles, S. 381, siehe dort auch S. 381–391, sowie ders., ‚Good Old Gaiety', S. 41; ders., Lifetime, 2. Bd., S. 126–129; HYMAN, The Gaiety Years, S. 7.

Hollingshead beabsichtigt, wie er unumwunden zugab. Das Suchlicht war ein Werbegag, der den Bekanntheitsgrad des Gaiety Theatre erhöhen sollte, womit dieses als Pionier der Reklamebeleuchtung gelten kann.

Das erste Theatergebäude und zugleich das erste öffentliche Gebäude Londons, das über eine vollständige elektrische Beleuchtung verfügte, war das ebenfalls am Strand gelegene Savoy Theatre, das durch die Uraufführung der Operetten von Gilbert und Sullivan Berühmtheit erlangte. Als es 1881 eröffnete, trat Theaterdirektor Richard D'Oyly Carte vor den Vorhang und hielt in der Hand eine Glühbirne, „actually grasping it! – and a hush fell upon the audience, who thought that electricity was always fatal. He then delivered a sort of [lecture] respecting the safety of the electric lighting of a theatre".[48] D'Oyly Carte inszenierte sich als technischer Pionier und Pädagoge, der einer skeptischen Öffentlichkeit die Angst vor der neuen Erfindung nehmen und sie mit deren Vorzügen vertraut machen wollte. Letztlich ging es aber auch ihm vor allem um Werbung. Unbestritten ist jedoch, dass sein Beispiel Schule machte. So stellten viele Bühnen des West End in den 1880er Jahren auf elektrische Beleuchtung um, die von eigenen dampfbetriebenen Generatoren gespeist wurde – die Elektrifizierung der Stadt begann im Theater.

Das kontinentale Theater folgte dem britischen Vorbild. Mit Beginn der Spielzeit 1889/90 waren bereits 34 Theater im deutschsprachigen Raum elektrisch beleuchtet, davon neun allein in Berlin.[49] Im Programmheft zur Wiedereröffnung des Metropol-Theaters 1898 war der elektrischen Beleuchtung ein ganzer Abschnitt gewidmet:

> Ein Meer electrischen Lichtes durchdringt alle Räume; es ergiesst sich über den grossen, feenhaft durch lebhafte Farben, blinkende Spiegel, bildnerischen Schmuck ausgestatteten Zuschauerraum, es erhellt mit blendendem Glanze die Corridore, die Ränge, die Nebenräume, es fluthet in blendenden Lichtwellen über die Bühne und lässt die gesättigten Formen des Baustyls in vortheilhaftester Weise hervortreten.[50]

Anders als das Gaiety oder das Savoy Theatre inszenierte sich das Metropol-Theater nicht als Propagandist neuer Techniken. Hier diente die Beleuchtung dazu, die luxuriöse Ausstattung und die Modernität des Theaters zu unterstreichen, wobei die barockisierende Innenarchitektur und die moderne Technik nicht als Gegensätze, sondern als einander ergänzende Elemente empfunden wurden. Interessant ist überdies, dass der Text die Bühne nur kurz erwähnte, die Nutzung des Lichts im Zuschauerraum aber in allen Details beschrieb. Dadurch adressierte er das Publikum direkt und unterstrich der soziale Charakter des Theaters.

Die Einführung der Elektrizität hatte nicht nur Folgen für die Beleuchtung, dank ihr ließen sich auch die bislang mit Menschenkraft betriebenen Bühnenmaschinen einfacher bedienen. Anstatt Arbeitskräfte einzusparen, entstanden mit

[48] ELECTRICAL TIMES, 13. 12. 1906, S. 853, zit. nach JOSEPH, The D'Oyly Carte Opera Company, S. 24.
[49] Vgl. BAUMANN, Licht im Theater, S. 159.
[50] Programmheft zur Wiedereröffnung des Metropoltheaters, Berlin 1898, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Bestand Metropoltheater, unkatalogisiert.

der neuen Bühnentechnik ganz neue Berufe wie der Bühneningenieur (*stage engineer*). Ein revolutionäres szenisches Mittel war die Drehbühne, die ursprünglich dazu gedacht war, die oft langwierigen Szenenwechsel zu beschleunigen. Bei geschlossenem Vorhang konnten die auf der Drehbühne nebeneinander eingerichteten Szenenbilder rasch in den Bühnenrahmen gerückt werden, ohne die Geduld des Publikums auf die Probe zu stellen. Zum „künstlerischen Leben" erweckte sie dann Max Reinhardt.[51] Bei seiner Inszenierung von Shakespeares *Sommernachtstraum* ließ er 1905 die gesamte Fläche der Drehbühne mit einem echten Moosteppich und authentisch wirkenden Bäumen ausstatten, um sie dann an einer bestimmten Stelle in Gang zu setzen. Glaubt man zeitgenössischen Quellen, muss die Wirkung auf das Publikum geradezu hypnotisch gewesen sein.[52]

Von Berlin aus trat die Drehbühne in den folgenden Jahren dann europaweit ihren Siegeszug an. Als sich der britische Theaterunternehmer Charles Cochran 1910 in Berlin aufhielt, erkannte er in ihr sofort „the most useful of all the many stage innovations of the last twenty years".[53] In den frühen dreißiger Jahren ließ er im Gaiety Theatre für nur eine einzige Inszenierung eine Drehbühne einbauen.[54] In dem 1904 erbauten London Coliseum wurden gleich drei Drehbühnen eingebaut, die unter anderem zur realistischen Inszenierung eines Pferderennens benutzt wurden.[55] Dennoch war dieses Mittel in London vergleichsweise selten. Aber auch in Berlin verfügte nicht jedes Theater über diese Einrichtung, das Metropol-Theater etwa besaß keine Drehbühne.

Filmprojektion

Eine besondere technische Neuerung, durch die sich die Beschränkungen des Bühnenraums überwinden ließen, war der Einsatz von Filmprojektionen. Diese Errungenschaft wird meist dem Regisseur Erwin Piscator zugeschrieben, der seit den 1920er Jahren Filmeinspielungen verwendete.[56] Tatsächlich kam dieses innovative Mittel jedoch bereits zwei Jahrzehnte früher auf der populären Bühne zum Einsatz. Das amerikanische Publikum konnte 1902 den Schauspieler D. W. Griffith, der später zu einem der ersten Filmregisseure avancierte, auf der Bühne und in einer in das Stück integrierten kurzen Filmsequenz sehen. Und der französische Filmpionier Georges Méliès drehte 1904 im Auftrag der Folies-Bergère den Kurzfilm *Le Raid Paris-Monte Carlo en Deux Heures*, der lose in eine Revue integriert war, deren Darsteller ebenfalls in dem Film mitspielten.[57] Bereits zuvor war

[51] Braulich, Max Reinhardt, S. 60.
[52] Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 268.
[53] Cochran, Secrets of a Showman, S. 162.
[54] Brief vom 1. 3. 1933, Lord Chamberlain's Plays Theatre Files, BL, 83496.
[55] Vgl. Short und Compton-Rickett, Ring up the Curtain, S. 280.
[56] Vgl. Giesekam, Staging the Screen, S. 27.
[57] Vgl. Scheugl und Schmidt, Eine Subgeschichte des Films, 2. Bd., S. 891 f.; Pratt, Early Stage and Screen, S. 16–19; Mayer, Stagestruck Filmmaker, S. 72–74; Giesekam, Staging the Screen, S. 27 f.; Ezra, Georges Méliès, S. 129–131; zum Kontext siehe auch Vardac, Stage to Screen; Schwartz, Cinematic Spectatorship before the Apparatus.

Filmtechnik benutzt worden, um Spezialeffekte wie beispielsweise einen anfahrenden Zug realistischer darzustellen.

Im Metropol-Theater kamen allerdings schon Jahre vor Griffith und Méliès sowie zwei Jahrzehnte vor Piscator Filmaufnahmen als Bestandteil von Theaterinszenierungen zum Einsatz, womit es zu den Pionieren im Bereich intermedialer Experimente gehört. In der im Dezember 1899 uraufgeführten Operette *Die verkehrte Welt* etwa wurde ein mit den Mitteln des Theaters kaum realistisch zu inszenierender Schiffbruch als Filmsequenz vorgeführt: „Da senkt sich ein weißer Vorhang nieder und mittels kinematographischer Bilder sehen wir die Schiffbrüchigen langsam in den Meeresgrund zur verzauberten Stadt niedergleiten, werden uns in pittoresker Folge die Geheimnisse des Meeres enthüllt".[58] Dasselbe Hilfsmittel kam zwei Jahre später bei der Ausstattungsposse *Ne feine Nummer* zum Einsatz. Darin wurde ein als Zuschauer getarnter Schauspieler auf die Bühne gebeten, wo er sich so aufregte, dass ihn ein Schutzmann aus dem Theatersaal eskortierte, woraufhin ein Film die Handlung fortführte: „Plötzlich verdunkelt sich die Bühne und in kinematographischen Bildern zieht der Schluß des so lustigen inszenirten [sic!] Theaterskandals an dem Zuschauer vorüber".[59] Das Publikum sah, wie der angebliche Zuschauer mit dem Wagen auf die Polizeiwache gebracht wurde. Als sich die Leinwand wieder hob, zeigte die Bühne in konventioneller Kulisse den Gerichtssaal, wo die Handlung nun wieder als Theaterinszenierung ihren Fortgang fand.

Auch in wenigstens zwei Jahresrevuen kamen Filmprojektionen zum Einsatz. In *Der Teufel lacht dazu* beschließt der Teufel, auf der Erde „nach dem Rechten zu sehen und fährt mit dem Automobil direkt aus dem Krater des Vesuvs über die Alpen an den Strand der Spree", eine Szene, die wiederum in Form von „kinematographischen Projektionsbildern" gezeigt wurde.[60] Und in *Das muß man seh'n!* waren zu Beginn „die kinematographischen Riesenköpfe von Josephi und Darmand" zu sehen.[61] Obwohl es sich um ein revolutionäres Inszenierungsmittel handelte, erwähnen keineswegs alle Kritiken den Einsatz von Filmeinspielungen. Auch die Textbücher lassen sie meistens unerwähnt. Deshalb ist es möglich, dass Filmprojektionen auch in solchen Revuen zum Einsatz kamen, in denen Rezensionen und Textbücher sie nicht erwöhnen, wie beispielsweise in *Hallo! Die große Revue*:

> Der Clou aber war ohne Zweifel, als auf der Bühne des Metropol eine weiße Leinwand zum Auftakt des dritten Aktes herunterrollte. Auf dieser Leinewand gab es ‚Kino'; Paul Lincke, der eben noch unten am Dirigentenpult gestanden hatte, dirigierte nun in flimmernder Großaufnahme seine Melodienfolge ‚Im Walzerrausch', während das Orchester dazu die entsprechenden

[58] Berliner Morgenpost, 27.12.1899. Die Besprechungen in den anderen Berliner Zeitungen erwähnen diese Szene ebenso wenig wie das Typoskript, siehe Die verkehrte Welt, TSFU, NL Freund 97/02/W177.

[59] Das Kleine Journal, 27.12.1901. Wiederum gibt es keinen Hinweis auf die Filmprojektion im Theaterzensurexemplar, siehe Ne feine Nummer, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 2021.

[60] Die Zeit am Montag, 24.9.1906, kein Verweis im Textbuch, siehe Der Teufel lacht dazu, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3620.

[61] Das muß man seh'n!, 4. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.

Melodien spielte und sich selbst zusah. Das war ja wohl das Modernste und Verrückteste überhaupt.[62]

Der Einsatz von Filmprojektionen diente verschiedenen Zwecken. Zunächst einmal war der Film eine technische Neuerung, die an sich bereits spektakulär wirkte und, wie die Zeitungskritiken belegen, ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlte. Filmsequenzen kamen jedoch keineswegs nur um ihrer selbst willen zum Einsatz, denn Autor Julius Freund und Direktor Richard Schultz integrierten sie in das Narrativ der Stücke. Der Film erlaubte es ihnen, Vorgänge und Räume zu zeigen, die mit den herkömmlichen Mitteln des Theaters nicht darstellbar gewesen wären – wie der Schiffbruch oder die Autofahrt durch Berlin.

Produziert wurden die Filme von der „Firma Mester [sic!]".[63] Oskar Messter war ein Berliner Filmpionier, der 1896 einen eigenen Filmprojektor auf den Markt gebracht und im selben Jahr das erste öffentliche Kino Berlins eröffnet hatte. Später kombinierte er die Vorführung seiner Filme mit dem Abspielen von Grammophonplatten, ein Verfahren, das den Tonfilm vorwegnahm und dem er den Begriff ‚Tonbilder' beziehungsweise ‚Biophon' gab. Wie Messter selbst in seinen Memoiren berichtet, arbeitete er eng mit dem Metropol-Theater zusammen. So filmte er die Stars der Bühne, Joseph Giampietro, Fritzi Massary und Guido Thielscher, wie sie Schlager wie *Roland und Viktoria*, *Kohlenmädchen*, *Willst du mein Kusinchen sein* und *Malongo vom Congo* sangen.[64] Als Gegenleistung produzierte er die Filmsequenzen, die dann als Teil von Operetten und Revuen auf der Bühne des Metropol-Theaters gezeigt wurden.

Die Londoner Theater taten sich vergleichsweise schwer, das neue Medium Film zu integrieren. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden spektakuläre Szenen in populären Melodramen, wie beispielsweise die Entgleisung eines Zuges in *The Whip* oder ein Kampf auf dem Meeresgrund in *The White Heather*, mit traditionellen Mitteln inszeniert, im letzteren Fall mithilfe eines riesigen Wasserbassins.[65] Mit *The Girl on the Film* findet sich immerhin eine Musical Comedy, die eine Filmsequenz enthielt. Bezeichnenderweise handelt es sich bei ihr um die Adaptation der deutschen Operette *Filmzauber*.[66] Die Gründe für diese Skepsis in der Nutzung des Films, der doch spektakuläre Effekte ermöglichte, lagen wohl an einer generellen Zurückhaltung der Londoner Direktoren gegenüber technischen

62 Born, Berliner Luft, S. 145.

63 Die Zeit am Montag, 24. 9. 1906; auch Born nennt Messter als den Urheber der Filmsequenzen, siehe Born, Berliner Luft, S. 145.

64 Vgl. Messter, Mein Weg mit dem Film, S. 108; siehe auch M., Th., Wie singende Bilder (Tonbilder) entstehen, Der Kinematograph, 25. 3. 1907; Simeon, Messter und die Musik des frühen Kinos, S. 136–140; Pulch, Messters Experiment der Dirigentenfilme, S. 53–64, hier S. 54; Hanisch, Auf den Spuren der Filmgeschichte, S. 62–118; Loiperdinger, German Tonbilder of the 1900s; Becker, Die Anfänge der Schlagerindustrie.

65 Vgl. Dobbs, Drury Lane, S. 161; Mayer, Changing Horses in Mid-Ocean; Brewster und Jacobs, Theatre to Cinema, S. 201–203.

66 Vgl. Briefe des London County Council an den Lord Chamberlain vom 17. 4., 25. 4. und 24. 4. 1913, BL, Lord Chamberlain's Plays Theatre Files, 83495A.

Neuerungen, wie sie Michael Booth ausmacht.[67] Dem widersprechen allerdings ihre Vorreiterrolle beim Einsatz neuer Beleuchtungstechniken sowie die Übernahme der Drehbühne aus Deutschland. Eine wahrscheinlichere Erklärung ist deshalb, dass das Publikum gerade bei Melodramen spektakuläre Bühneneffekte gewohnt war, deren Ersetzung durch Filmsequenzen als enttäuschend empfunden worden wäre.

Raumwahrnehmung

Die Innovationen auf dem Gebiet der Theaterarchitektur, der Bühnentechnik und der Beleuchtung hatten weitreichende Folgen für die Wahrnehmung des Bühnenraumes. Bis zur Einführung des Gaslichtes besaß die Bühne kaum Tiefe. Die Schauspieler agierten am vorderen Rand, beschienen vom Rampenlicht vor gemalten Kulissen, die Räumlichkeit lediglich vortäuschten.[68] Die neuen Lichtverhältnisse entlarvten das Trompe-l'œil der bisherigen Bühnenbilder, schufen aber zugleich neue inszenatorische Möglichkeiten. Zum ersten Mal konnte der ganze Raum der Bühne ausgenutzt werden, konnten sich die Schauspieler auf der Bühne bewegen, ohne Gefahr zu laufen, aus der Sicht des Publikums zu verschwinden. Damit gewann der Theaterraum eine völlig neue dreidimensionale Qualität. Erst unter diesen Voraussetzungen wurde das bis ins 20. Jahrhundert hinein vorherrschende realistische Bühnenbild möglich. Realismus und Naturalismus bedienten sich nicht bloß der neuen Inszenierungsmöglichkeiten des Theaters, sie wurden von diesen überhaupt erst ins Werk gesetzt.

Die neue Tiefe der Bühne hatte aber auch zur Folge, dass der Abstand zwischen Schauspielern und Publikum sich stark vergrößerte. Nachdem bereits an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die Praxis, dass Zuschauer auf der Bühne hinter den Schauspielern Platz nahmen, abgeschafft worden war, entwickelte sich nun das Proszenium immer mehr zu einem Bilderrahmen, durch den das Publikum auf die Bühne wie in ein dreidimensionales, bewegtes Gemälde sah. Die Guckkastenbühne verwirklichte die maximale Distanz zwischen Bühnenhandlung und Publikum. Die Architektur des Bayreuther Festspielhauses ging noch einen Schritt weiter. Durch die Ausrichtung der Sitzreihen und die Aussparung alles Ablenkenden – etwa Logen und Dekorationen – lenkte sie die Blicke auf die Bühne und setzte so eine vollständige „Spaltung zwischen Bühne und Publikum" durch.[69] Dazu trug ebenfalls bei, dass die Theater, angefangen mit dem Bayreuther Festspielhaus, allmählich dazu übergingen, das Licht im Zuschauerraum zu löschen. Allein der Bühne sollte nun die Aufmerksamkeit des Publikums gelten, das zuvor auch ‚sich selbst' betrachtet hatte. Der Zuschauerraum hörte auf, ein „geselliger Raum" zu sein.[70] Diese Entwicklung war allerdings weder unange-

[67] BOOTH, Theatre, S. 79.
[68] Vgl. SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 179–201.
[69] CRARY, Aufmerksamkeit, S. 203; siehe auch SENNETT, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens.
[70] FISCHER-LICHTE, Beleuchtung, Erleuchtung, Verklärung, S. 230.

fochten noch geradlinig. Die Verdunklung des Zuschauerraumes war, wie Wolfgang Schivelbusch meint, ein „äußerst langsamer, widersprüchlicher und vor allem nie ganz zum Abschluß gekommener Vorgang".[71] In Unterhaltungstheatern wie dem Gaiety Theatre und dem Metropol-Theater blieb das Licht im Zuschauerraum weiterhin an.

Kaum hatte sich die Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum durchgesetzt, regte sich Widerstand. Schivelbusch zufolge zielten alle „progressiven Theaterkonzepte im 20. Jahrhundert" darauf ab, eine „Rückkehr zu einem offenen kommunikativen Verhältnis zwischen der Bühne und [dem] Publikum" zu erreichen, wie es im 18. Jahrhundert bestanden hatte.[72] Aus der Überzeugung heraus, dass „unsere wichtigsten Mitspieler im Zuschauerraum sitzen", experimentierte beispielsweise der Theaterreformer Max Reinhardt mit den unterschiedlichsten Raumkonzepten, die das Publikum in die Aufführung integrieren und so die Trennung zwischen Bühne und Zuschauern wieder rückgängig machen sollten.[73] Als „Sprengung des Bühnenrahmens" bezeichnete Reinhardts Bühnenbildner und Architekt Ernst Stern dieses Programm.[74]

Während die Theatergeschichte den Experimenten der Avantgarde große Beachtung geschenkt hat, hat sie die Innovationen der populären Bühne auf diesem Gebiet übersehen. Das Metropol-Theater etwa verfügte zwar über eine eher konventionelle Architektur, durchbrach den Bühnenrahmen aber auf performative Weise. In *Berlin bleibt Berlin* warfen Tänzerinnen während einer Ballettnummer Reklamezettel ins Publikum und in *Ne feine Nummer* und in *Das muß man seh'n!* saßen Schauspieler als Theaterbesucher verkleidet im Publikum, um an einer bestimmten Stelle auf die Bühne geholt zu werden.[75] In *Der Teufel lacht dazu* gab es eine wilde Verbrecherjagd durch den Zuschauersaal.[76] War es im Barock üblich gewesen, dass sich Zuschauer auf der Bühne aufhielten, platzierte das Metropol-Theater umgekehrt Schauspieler unter den Zuschauern, um diese in die Inszenierung zu integrieren. Es erweiterte so den bespielten Raum und lenkte die Blicke der Zuschauer zurück in das Auditorium selbst, wo sie einander begegneten. Auf diese Weise nahm es die Entwicklung zur Guckkastenbühne teilweise wieder zurück. Das Theater wurde wieder zu einem sozialen Raum. Womöglich ließ sich davon Max Reinhardt inspirieren. Bei seiner Inszenierung von Romain Rollands *Danton* im Großen Schauspielhaus 1920 saßen Statisten im Publikum, um an geeigneten Stellen Gefühlsausbrüche zu mimen, die das Publikum emotionalisieren sollten. Der Kritiker Julius Bab reagierte darauf allerdings befremdet: „Man saß

[71] SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 196.
[72] Ebd., S. 199.
[73] Vgl. FISCHER-LICHTE, Sinne und Sensationen; dies., Das eigene und das fremde Theater, S. 53–58.
[74] STERN, Bühnenbildner bei Max Reinhardt, S. 57–72.
[75] Vgl. DAS KLEINE JOURNAL, 24. 8. 1902; BERLINER COURIER, 24. 8. 1902; VORWÄRTS, 26. 8. 1902; DAS KLEINE JOURNAL, 27. 12. 1901; Das muß man seh'n!, 4. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.
[76] Der Teufel lacht dazu, 3. Bild, 2. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3620.

dauernd in der qualvollsten Unsicherheit, ob ein Nachbar zur Rechten real tobsüchtig geworden oder nur ein Angestellter des Theaters sei. Man sah jemand in Ohnmacht fallen und wußte nicht mehr, ob man Applaus klatschen oder den Arzt rufen sollte".[77] Wahrscheinlich entsprang diese Inszenierungsstrategie Reinhardts eigenem Genie; dass das Metropol-Theater aber schon Jahre vor ihm mit ähnlichen Mitteln experimentierte, zeigt, wie nah sich Kunst- und Unterhaltungstheater mitunter kamen.

Wiederum finden sich für London keine vergleichbaren Experimente. Möglicherweise ist dies erneut auf die Konservativität der Londoner Direktoren zurückzuführen. Eine andere Erklärung ist deren Streben nach gesellschaftlicher Akzeptanz, denn die enge Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum war typisch für die als nicht achtbar geltende Music Hall.[78] Musical Comedy-Bühnen wie das Gaiety Theatre waren dagegen bemüht, sich von den Music Halls abzusetzen. Das heißt jedoch nicht, dass das Publikum während Musical Comedies still auf seinem Platz verharrte, so als höre es einer Wagner-Oper zu. Wie die Reaktionen des Publikums auf *Hands off!* im vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, kam es durchaus vor, dass es beliebte Lieder mitsang oder deren Wiederholung einforderte, wie es im volkstümlichen Theater zu allen Zeiten gang und gäbe war.

Zwischenfazit

Im Bereich der Theaterarchitektur brachte die lange Jahrhundertwende keine umwälzenden Neuerungen. Die vielen Theatergebäude, die in diesen Jahrzehnten neu errichtet wurden, standen in einer langen Tradition. Veränderungen waren eher subtiler Natur. Waren die Fassaden der Theater im London der viktorianischen Epoche bescheiden und zurückhaltend gewesen, wurden sie in edwardianischer Zeit kunstvoller und aufwendiger.[79] Dahinter stand das gewachsene Selbstbewusstsein einer Industrie, die mittlerweile gesellschaftlich anerkannt war. Ablesbar ist diese Entwicklung etwa am neuen Gaiety Theatre, dessen Architektur wesentlich opulenter als bei seinem Vorgängerbau war. Aber auch in Berlin wurden die Fassaden nun prächtiger, wie das Metropol-Theater bezeugt. Die neuen Theater entsprachen der Mode der Zeit und dem Geschmack der Mittelschichten, die ihre soziale Stellung demonstrativ zur Schau stellten. Das gilt genauso für den Innenraum. Die Reduzierung der Logen, die sich sowohl für London als auch für Berlin beobachten lässt, hatte bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begonnen. Sie ging zum einen auf die gesunkene Bedeutung der Aristokratie zurückzuführen, zum anderen auf die Notwendigkeit, ein möglichst großes Publikum anzusprechen. Damit fielen jedoch keineswegs alle Standesschranken. Wie

[77] Bab, Das Theater im Lichte der Soziologie, S. 123; ähnlich Schöne, Schauspiel und Publikum, S. 65.
[78] Vgl. Porter, London, S. 294; Kift, The Victorian Music Hall, S. 22; siehe auch Thompson, The Rise of Respectable Society, S. 323 f.; Russell, Popular Music, S. 136.
[79] Vgl. Maguire, The Architectural Response, S. 154.

das Gaiety Theatre zeigt, saß das Publikum selbst noch am Beginn des 20. Jahrhunderts nach Klassen getrennt. An kaum einem anderen Ort waren die fein ziselierten Abstufungen der britischen Klassengesellschaft so anschaulich nachzuvollziehen wie im Theater. In den Berliner Theatern waren die unterschiedlichen Bereiche des Gebäudes, weder baulich voneinander getrennt, noch verfügten sie über separate Treppen oder Bars. Dennoch war das Publikum hier nicht weniger klassenbewusst, denn das Fehlen von Barrieren war weitgehend darauf zurückführen, dass die verschiedenen Klassen unterschiedliche Theater frequentierten. Umgekehrt belegt ihr Vorhandensein in den Theatern des West End, dass diese von allen Schichten der Gesellschaft besucht wurden, obschon diese dabei miteinander kaum in Kontakt kamen.

Wie die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Theatern der beiden Städte zeigen, stand die Theaterarchitektur – wie die Architektur im Allgemeinen – in einem Spannungsverhältnis zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus.[80] Der Innenraum des Gaiety Theatre war eine Kopie des Théâtre Lyrique in Paris und das Metropol-Theater war von einem Wiener Architekturbüro geplant worden, das sich wiederum zumindest teilweise vom Londoner Empire Theatre of Varieties inspirieren ließ.[81] Und dennoch waren beide Gebäude Ausdruck der jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse. So eng ist die Verbindung von Architektur und Gesellschaft im Theater, dass viele Theaterpraktiker und -wissenschaftler der Meinung sind, dass das Schauspiel heute neuer Räume bedürfe, da die „überkommenen Theatergebäude […] auf eine gesellschaftliche Funktion des Theaters verweisen, die heute keine Gültigkeit mehr beanspruchen kann".[82] Da aber bis in unsere Gegenwart hinein die meisten Londoner und Berliner Theater aus der edwardianisch-wilhelminischen Epoche stammen, ist deren Stil auch heute noch gleichbedeutend für Theaterarchitektur schlechthin. Überdies orientierte sich die Kinoarchitektur stark am Theater, übernahm sie doch mit Bühne und Vorhang selbst solche Elemente, die bei Filmvorführungen keinen praktischen Nutzen erfüllen. Dahinter stand das Ziel, der neuen Unterhaltungsform Anerkennung gerade bei dem ihr anfangs kritisch gesonnen Bürgertum zu verschaffen.[83]

Eine Veränderung, die London und Berlin gleichermaßen betraf, war die durch die Elektrizität vorangetriebene Technisierung des Theaters. Dank der neuen Beleuchtungstechnik wurde die Bühne, die lange Zeit wie ein flächiges Gemälde gewirkt hatte, erstmals in ihrer ganzen Tiefe bespielbar, wodurch neue Inszenierungsstile möglich wurden. Der nächste Schritt bestand darin, die Distanz zwischen Bühne und Publikum, die seit der Aufklärung immer mehr zugenommen hatte, wieder rückgängig zu machen. Auch dieser Befund ist historisch von weiterreichendem Interesse, wertet Richard Sennett die zunehmende Distanz zwi-

[80] Vgl. Jeffries, What We May Learn From It.
[81] Hollingshead, Gaiety Chronicles, S. 22; ders., ‚Good Old Gaiety', S. 7.
[82] Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, 1. Bd., S. 139.
[83] Vgl. Boeger, Architektur der Lichtspieltheater in Berlin, S. 19.

schen Bühne und Publikum doch als Indiz für den Verfall des öffentlichen Lebens seit dem 18. Jahrhundert. Ihm zufolge „liegen Welten zwischen dem Verhalten des Publikums in der Comédie-Française des 18. Jahrhunderts und dem Verhalten eines modernen Theaterpublikums, das stumm dasitzt, während es mit Kunst konfrontiert wird".[84] Diese Diskrepanz im Verhalten des Publikums führt er auf dessen „Selbstdisziplinierung" im Laufe des 19. Jahrhunderts zurück.[85] Während es vorher aktiv an den Aufführungen partizipiert hatte, habe sich nun allmählich eine „eigenartige, neue Stille" über dem Theatersaal ausgebreitet.[86] Der Höhepunkt dieser Entwicklung sei Wagners Festspielhaus in Bayreuth gewesen, dessen Architektur auf die „Disziplinierung der Zuhörer" abzielte.[87]

Doch was auf die Oper zutrifft, gilt deshalb noch nicht für das Theater im Allgemeinen. Das neobarocke Metropol-Theater nahm sich architektonisch geradezu wie die Antithese zu Wagners Opernhaus aus. Die offene Bauweise, die Ausstattung mit Bars, Restaurant und Promenoir zeigten, dass hier vom Publikum nicht völlige Konzentration auf das Bühnengeschehen verlangt wurde. Vielmehr gab ihm dies bewusst die Möglichkeit, miteinander in Kontakt zu treten. Durch den Rückgriff auf die Theaterarchitektur des Barock signalisierte das Theater die Rückkehr zu einer älteren Tradition von Theaterunterhaltung, bei der weniger das aufgeführte Stück als die soziale Erfahrung im Mittelpunkt stand. Für die Oper mag Sennett daher Recht behalten, das Unterhaltungstheater hingegen nahm entweder an der Disziplinierung nicht teil oder machte sie wieder rückgängig. Unterhaltungstheater wie das Metropol-Theater und das Gaiety Theatre waren nach wie vor wichtige soziale Orte, an denen die Bevölkerung einer Stadt zusammenkam, sich selbst inszenierte und als Gesellschaft formierte.

In jedem Fall wäre es falsch, den Theaterraum als etwas Gegebenes zu verstehen. Er war vielmehr das Ergebnis des Kalküls von Bauherren und Architekten einerseits, dem Verhalten des Publikums andererseits. Im Sinne von Henri Lefebvres Raumtheorie wurde er erst durch soziale Praktiken hervorgebracht. Doch spielten diese sich umgekehrt in den Bahnen ab, die ihr die Architektur vorgab. Das Bayreuther Festspielhaus disziplinierte das Publikum zur Aufmerksamkeit, das Metropol-Theater hingegen unterhielt durch Zerstreuung. Die Unterscheidung zwischen Kunst und Unterhaltung ging demnach auch mit unterschiedlichen Raumkonzepten und Publikumsverhalten einher. Und schließlich war das Theater auch ein symbolischer Raum, der wie kaum ein anderer die gesellschaftlichen Strukturen abbildete. Neben der architektonischen Ausgestaltung eines Theaters spielte aber auch dessen Lage eine zentrale Rolle, denn der umliegende Raum prägte das Theatererlebnis mindestens so sehr wie die Architektur des Gebäudes, das umgekehrt wiederum die Umgebung prägte. Dieses Wechselverhältnis ist der Gegenstand des folgenden Kapitels.

[84] Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, S. 164.
[85] Ebd., S. 366.
[86] Ebd., S. 365.
[87] Ebd., S. 368 f.; siehe auch Crary, Aufmerksamkeit, S. 199.

> Berlin ist die erste Theaterstadt der Welt, daran ist ein Zweifel nicht möglich.
>
> Eduard Engel[88]

> Wenn irgendwo auf der Welt eine wahre Theaterstadt im Entstehen begriffen oder eigentlich schon vorhanden ist, so gilt dies für die Umgegend von Piccadilly-Circus in London.
>
> Ernst Schultze[89]

2.2 Theater in der Metropole

Ein Theater ist nicht nur selbst ein Raum; es ist Teil eines größeren Raumes, von dem es geprägt wird und den es prägt. Schon die Lage eines Theaters kann auf ein bestimmtes künstlerisches Programm verweisen: so bei Richard Wagners Festspielhaus auf dem ‚Grünen Hügel' in Bayreuth oder dem Metropol-Theater, das, im Herzen Berlins gelegen, in seinem Namen bereits dessen Weltstadtgeltung einforderte. Umgekehrt weisen Genre-Bezeichnungen wie *Wiener* Operette, *Boulevard*-Komödie, *West End* Musical Comedy oder *Broadway* Musical darauf hin, dass die jeweilige Umgebung auf die Bühnenunterhaltung abfärbt, dass Ort und Aufführung in enger Verbindung miteinander stehen.[90] Deshalb fragt das folgende Unterkapitel nach der spezifischen Verbindung von urbanem Raum und Theater: In welchen Räumen waren die Theater zu finden und wie lassen diese sich charakterisieren? Wie waren die Theater verkehrstechnisch zu erreichen? Wie beeinflussten sie das Bild und die Wahrnehmung einer Straße oder eines Viertels, wie wirkte sich dies umgekehrt auf die Theater aus? Damit sind erneut die erste und die dritte der von Henri Lefebvre beschriebenen Dimensionen angesprochen.[91] Wie Räume generell, so ist auch das Stadtviertel nichts Gegebenes, sondern etwas, das durch räumliche Praktiken, das heißt durch die Tätigkeiten und Verhaltensweisen der Menschen, die sich in ihm aufhalten, gemacht wird. Die Theater selbst und ihre Besucher wirken mit an der Produktion des Raumes. Zugleich aber kann dieser Raum auch symbolische Bedeutung annehmen. Das West End oder die Friedrichstraße waren konkrete urbane Orte in London und Berlin, wurden mit der Zeit aber gleichbedeutend mit Vergnügen und Theater.[92] Im Folgenden wird deshalb zuerst der Konzentration von Theatern in bestimmten Vierteln nachgegangen, dann die weitere Umgebung beschrieben, bevor abschließend nach der Beziehung zwischen Stadtzentrum und Vorstadt, Theatermetropole und Provinz sowie zwischen den Theatermetropolen untereinander gefragt wird.

[88] Eduard Engel, Die Theaterstadt Berlin, Das freie Wort 2 (1903), S. 525–529, hier S. 525.
[89] Ernst Schultze, Theater und Volksbildung in England, Bühne und Welt 14 (1912), Nr. 15, S. 95–108, hier S. 98.
[90] Zur Verbindung von Theatergenres mit urbanen Räumen siehe Carlson, The Haunted Stage, S. 140, ders., Places of Performance, insbes. S. 14–37.
[91] Vgl. Lefebvre, Production of Space, S. 33.
[92] Zu den Beziehungen zwischen Stadt und Theater siehe auch Harvie, Theatre & the City, insbes. S. 7.

Theaterviertel

Wer einen Stadtplan von Berlin oder London um 1900 zur Hand nimmt, wird sofort die auffällige Konzentration von Theatern in bestimmten Stadtvierteln bemerken. Der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende Theaterboom führte nicht nur zum Bau vieler neuer Theater, sondern ebenso zu einer Konzentration in bestimmten Gegenden, vor allem im West End und entlang der Friedrichstraße. In beiden Fällen handelte es sich um relativ neue Theaterviertel, die ältere Vorläufer im Osten der Städte ablösten. A. E. Wilson vertritt die Ansicht, das East End sei die eigentliche Wiege des britischen Theaters, „the very cradle of the British theatre", gewesen.[93] Seit den 1820er Jahren eröffneten hier eine ganze Reihe neuer Bühnen: 1825 das Grecian Theatre und 1837 das Standard Theatre in Shoreditch, 1828 das Pavilion Theatre und 1834 das East London in Stepney, 1835 das City of London in Bishopsgate, 1841 das Britannia in Hoxton und 1856 das Queen's Theatre in Poplar. Im selben Zeitraum wurden im Westen der Stadt fünf neue Theater gebaut: The Royal Strand Theatre 1831 am Strand, St. James's Theatre 1835 in St. James's, The Princess's Theatre 1840 in St. Marylebone, The Royalty Theatre 1850 in Soho und Toole's Theatre 1855 in Charing Cross. Werden die älteren Theater dazugezählt wie Drury Lane (1663), Covent Garden (1732), Her Majesty's Theatre (1705), Haymarket (1720), das Adelphi Theatre (1806) und das Olympic Theatre (1806) im Westen und das Sadler's Wells (1683), das Alexandra Theatre (1740), Astley's Amphitheatre (1773) sowie das Surrey Theatre (1782) im Osten, gab es in beiden Teilen der Stadt etwa gleich viele Theater. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass die weniger komfortablen, an die proletarische Klientel gerichteten Bühnen im Osten im Schnitt wesentlich mehr Zuschauern Platz boten als die intimeren, luxuriöseren Häuser im Westen.[94]

In den 1860er Jahren kippte das Gleichgewicht zugunsten des Westens. Während im East End kein einziges neues Theater gebaut wurde, eröffnete in Holborn 1867 das Holborn Theatre Royal und im Jahr darauf das Holborn Theatre. Im eigentlichen West End eröffneten 1867 das Queen's Theatre und die St. George's Hall, 1868 das Globe Theatre und das Gaiety Theatre, 1870 die Opera Comique und das Vaudeville Theatre, 1874 das Criterion Theatre und 1876 das Imperial Theatre, gefolgt von elf neuen Theatern zwischen 1880 und 1890 und abermals vier weiteren zwischen 1890 und 1900. Damit befanden sich in diesem Gebiet 24 Bühnen, mehr als in irgendeinem anderen Teil der Stadt (Abbildung 11). Zur selben Zeit bürgerte sich für diese Gegend der Begriff „Theatre-Land" ein.[95] Dass das West End dem East End den Rang als erstem Theaterviertel Londons abgelaufen hatte, bezeugt die Karriere der Brüder Walter und Frederick Melville. 1907 verkauften sie das von ihnen geführte Surrey Theatre an einen Music Hall-Kon-

[93] Wilson, East End Entertainment, S. 14.
[94] Vgl. Mander und Mitchenson, The Theatres; dies., Lost Theatres; Howard, London Theatres; Wedel, Die Theatertopographie des Londoner East End; Earl, The Theatres Trust Guide; sowie Tabelle 1 im Anhang.
[95] Sims, In London Theatre-Land.

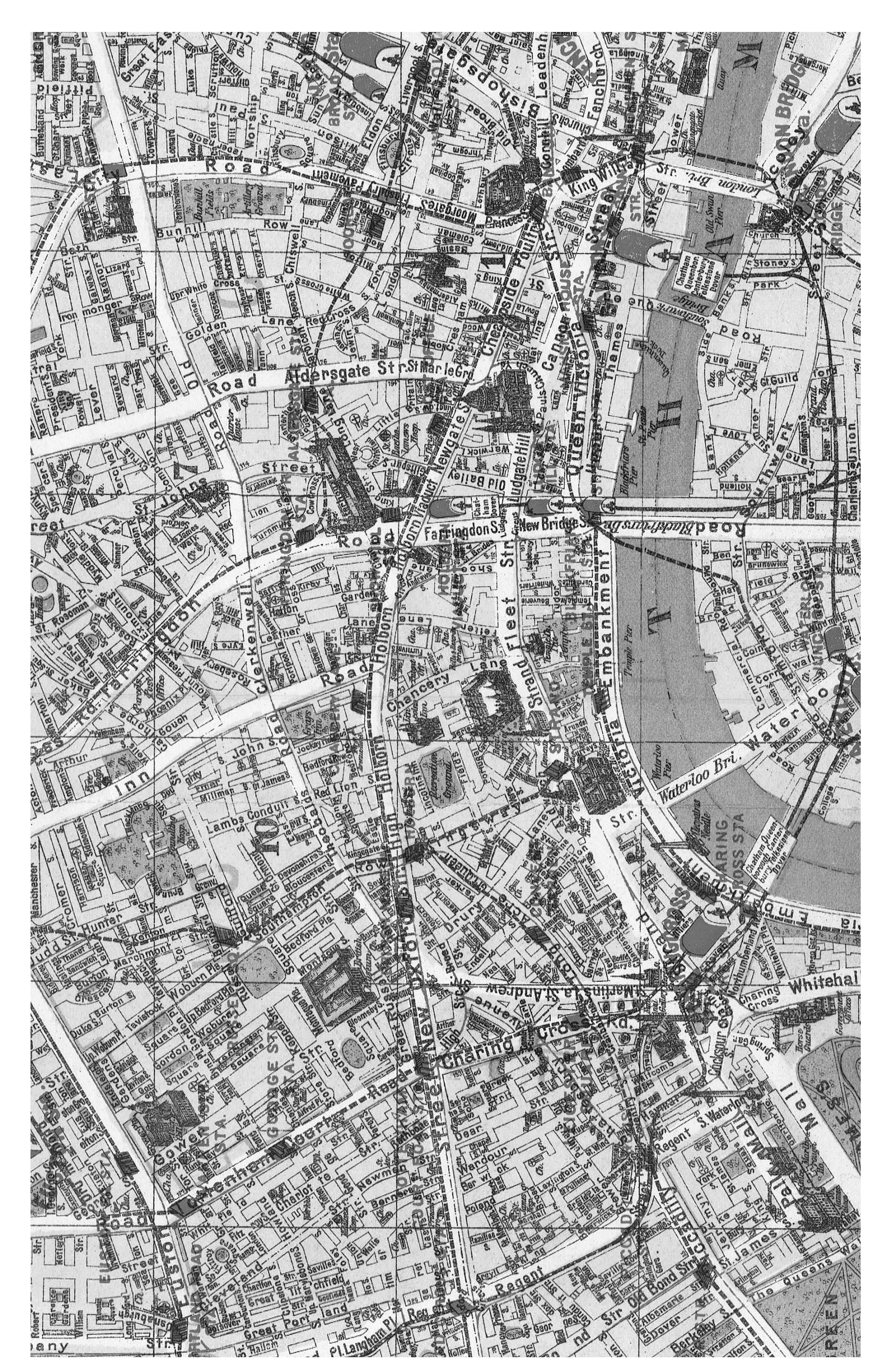


Abbildung 11: Das Londoner West End im Pharus-Plan von 1912.

zern, obwohl sie mit ihren Melodramen dort große Erfolge gefeiert hatten, und verlagerten ihr Unternehmen ins West End, wo sie 1909 das Lyceum Theatre übernahmen. Mit Sicherheit hätten sie diesen Standortwechsel nicht vollzogen, wenn sie sich davon keine Verbesserung erwartet hätten. Das bürgerliche West End versprach neue Publikumsschichten, während der Ausbau des Nahverkehrs ihrem Stammpublikum erlaubte, ihnen in den Westen zu folgen. Der Erfolg gab ihnen recht, führten sie doch das Lyceum bis 1938 und konnten 1911 außerdem das Princes' Theatre übernehmen. Das Surrey aber überlebte auch als Music Hall nicht lange und wurde 1920 in ein Kino umgewandelt, um nur vier Jahre später abgerissen zu werden – ein Schicksal, das viele Theater im East End ereilte.[96]

Das ‚Theatreland' lag im Herzen des West End, umfasste aber nur einen Teil desselben. Schwerpunkte waren die Shaftesbury Avenue, der Leicester Square und die Charing Cross Road. Nördlich der Shaftesbury Avenue befanden sich nur noch wenige Theater, ebenso wie westlich der Regent Street, südlich des Strands und östlich von Kingsway. Das West End hingegen, das verwaltungstechnisch ein Teil von Westminster war, umfasste die Stadtteile Marylebone, Fitzrovia, Soho und Mayfair, als seine Grenzen galten die Marylebone Road beziehungsweise Euston Road im Norden, der Hyde Park im Westen, die Tottenham Court Road im Osten und Piccadilly Circus beziehungsweise der Strand im Süden.[97] Das alte Gaiety Theatre befand sich am Rand des eigentlichen Theaterviertels in unmittelbarer Nachbarschaft des Lyceum Theatre und unweit der beiden ältesten Theater der Stadt, Drury Lane und Covent Garden. Im Schnittpunkt von vier Straßen (Strand, Exeter Street, Catherine Street und Wellington Street) gelegen, verfügte es über beste Verkehrsanbindungen.[98] Dies gilt ebenso für das 1903 fertiggestellte neue Gaiety Theatre. Inzwischen war auf der anderen Seite des Strand das Savoy Theatre entstanden, auf das 1905 das Waldorf Theatre und das Aldwych Theatre in unmittelbarer Nähe des Gaiety Theatre folgten sowie etwas weiter nördlich die London Opera 1911. Damit hatte die West End weitestgehend seine heutige Gestalt angenommen.[99]

Die Wiege des Berliner Theaterlebens stand in der Nähe des Boulevards Unter den Linden mit dem 1742 erbauten Opernhaus Unter den Linden und dem 1802 eröffneten Schauspielhaus. Allerdings waren beide Bühnen Hoftheater, die vom preußischen König finanziert und unterhalten wurden, der auch den Intendanten einsetzte. Ein erstes Zentrum bürgerlichen Theaterlebens entstand im Berliner Osten in der Nähe des Alexanderplatzes. Friedrich Cerf eröffnete hier 1824 mit dem Königsstädtischen Theater das erste privat errichtete und geführte Theater, dessen Leitung in den folgenden Jahrzehnten häufig wechselte. Unweit davon in der Münzstraße wurde 1859 das Victoria-Theater als kombiniertes Winter- und

[96] Vgl. Besant, East London, S. 8; Wilson, East End Entertainment, S. 140; Wedel, Theatertopographie, S. 156; Davis, ‚The East End', S. 214.
[97] Vgl. Glinert, West End Chronicles, S. x.
[98] The Gaiety Theatre, The Era, 13. 12. 1868, S. 6; Hollingshead, Gaiety Chronicles, S. 21.
[99] Vgl. Earl, The Theatres Trust Guide.

Sommertheater gebaut, das bis 1891 bestand. Franz Wallner, der zwischenzeitlich das Königsstädtische Theater geführt und diesem seinen Namen gegeben hatte, baute 1864 etwas weiter südlich, hinter der Jannowitzbrücke, das Wallner-Theater.[100] Unmittelbar am Alexanderplatz gab es noch eine weitere Bühne, die ihre Existenz als Quargs Vaudeville-Theater begann, vorübergehend von den aus Ungarn eingewanderten Brüdern Anton und Donat Herrnfeld betrieben wurde, bevor Franz von Wolzogen hier 1900 mit dem Überbrettel das erste deutsche Kabarett eröffnete.[101]

Seit den 1880er Jahren entstanden dann im Umkreis der Friedrichstraße in rascher Folge neue Bühnen (Abbildung 12). Südlich der Friedrichstraße lag in der Belle-Alliance-Straße (heute Mehringdamm) das gleichnamige Belle-Alliance-Theater. Es ging 1869 aus einem jener typischen, vor den Toren der Stadt gelegenen Sommergärten hervor.[102] Ebenfalls in der Nähe des Belle-Alliance-Platzes befand sich das 1908 erbaute Theater in der Königgrätzer Straße. Weiter nördlich in der Charlottenstraße, einer Parallelstraße der Friedrichstraße, stand seit 1888 das Berliner Theater (zuvor hatte sich hier seit 1869 das Walhalla-Theater befunden). Weiter östlich folgte das 1880 eröffnete Central-Theater, das Richard Schultz von 1893 bis 1898 führte. Direkt an der Friedrichstraße eröffnete 1884 das Apollo-Theater, ein Varieté, in dem die ersten Operetten von Paul Lincke zur Aufführung kamen. An der Leipzigerstraße nach Osten hin lag das 1881 aus einem Konzertsaal hervorgegangene Varieté Reichshallen-Theater. Auf der anderen Seite der Friedrichstraße und weiter im Norden wurde 1892 das Theater Unter den Linden fertiggestellt, das Richard Schultz 1898 übernahm und in Metropol-Theater umtaufte. Gleich nebenan lag die Kaiserpassage, „eine glasüberdachte, promenadenbreite Ladenstraße, so hoch wie die Berliner Häuser, durch deren nördliches Portal man die Linden erreichte“ und in der sich neben Geschäften und Cafés das Passage-Theater befand.[103] An der schräg gegenüberliegenden Ecke der Linden gründete Max Reinhardt 1901 in einem Saal des Viktoria-Hotels das Kabarett Schall und Rauch, das später in Kleines Theater umbenannt wurde.

Wer die Friedrichstraße weiter nach Norden ging, kam zu dem direkt am Bahnhof Friedrichstraße gelegenen Wintergarten, dem größten Varieté Berlins. In der dort kreuzenden Georgenstraße lag nach Osten hin das 1902 erbaute Trianon-Theater, das vor allem Adaptionen französischer Schwänke zur Aufführung brachte. Vor der Weidendammerbrücke entstand 1904 mit der Komischen Oper ein weiteres Operettentheater. Die dichteste Konzentration von Theatern aber fand sich in einem kleinen Gebiet nördlich der Spree. Das Gebäude einer ehemaligen Markthalle wurde seit 1879 erst als Zirkus Renz, dann als Zirkus Schumann

100 Zielske, Thalia in urbaner Enge, S. 56f.; Wischer, Das Wallner-Theater; Dellé, Das Victoria-Theater; Freydank, Theater in Berlin, S. 254; Leonhardt, Piktoral-Dramaturgie; Itoda, Berlin & Tokyo; Linhardt, Schau-Ereignisse der Großstadt.

101 Otte, Eine Welt für sich?, S. 128f.; dies., Jewish Identities, S. 23–114; Sprengel, Populäres jüdisches Theater, S. 90–94, 109–117; Jelavich, Berlin Cabaret, S. 36–70.

102 Freydank, Theater in Berlin, S. 290.

103 Born, Berliner Luft, S. 118f.

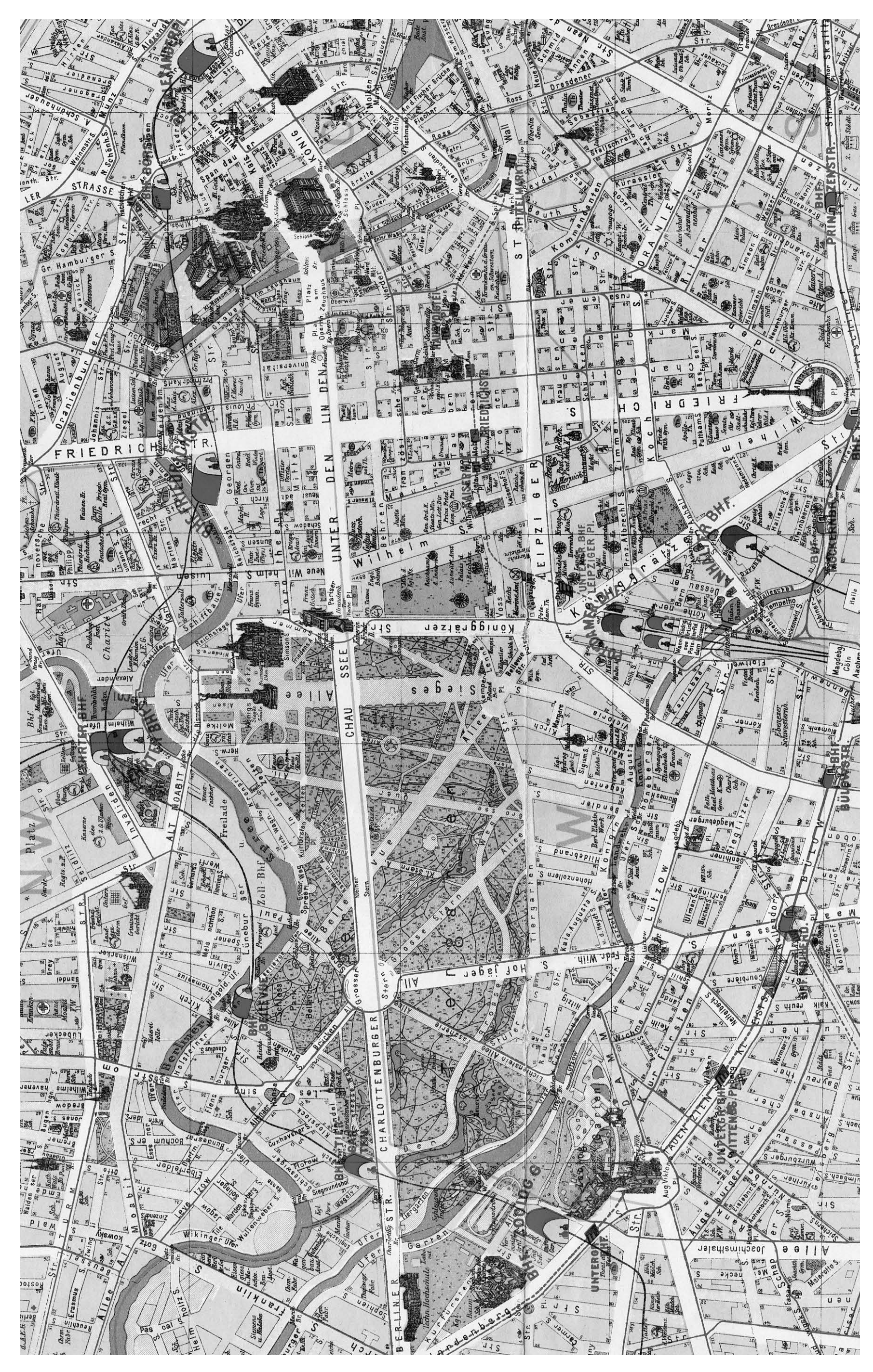


Abbildung 12: Ausschnitt aus dem Pharus-Plan von Berlin von 1912.

betrieben. Nach dem Ersten Weltkrieg erwarb es Max Reinhardt und ließ es von Hans Poelzig zum Großen Schauspielhaus umbauen. Gleich nebenan befand sich das 1892 vollendete Neue Theater am Schiffbauerdamm. Die älteste Bühne in dieser Gegend aber war das Deutsche Theater, das 1850 als Friedrich-Wilhelmstädtisches-Theater gegründet worden war. Im Nebenhaus richtete Max Reinhardt 1906 die Kammerspiele ein. Nicht weit von dort im Westen hatte Oskar Blumenthal 1888 das Lessing-Theater eröffnet, zu dem sich 1913 etwas unterhalb, am Schiffbauerdamm, das Komödienhaus gesellte. Weiter nördlich, die Friedrichstraße hinauf, befand sich seit 1904 das Lustspielhaus. Wo die Friedrichstraße bereits zur Chausseestraße geworden war, stand unweit des Stettiner Bahnhofs seit 1865 das Woltersdorff-Theater (seit 1883 Neues Friedrich-Wilhelm-Städtisches Theater), das sich von einem 1848 gegründeten Sommergarten zur Operettenbühne gemausert hatte.

Die genaue Anzahl der Theater in der Friedrichstraße und das von ihnen gebotene Programm schwankten zum Teil von Jahr zu Jahr aufgrund der oft und rasch wechselnden Betreiber. Zu den rund ein Dutzend Theatern, die sich in ihrem Umkreis befanden, kam nach dem Ersten Weltkrieg noch das Theater in der Behrenstraße und die Revuebühne im Admiralspalast hinzu. Die meisten der genannten Bühnen existierten bis zum Zweiten Weltkrieg. Viele Varietés dagegen wurden in Kinos umfunktioniert, beispielsweise das Apollo-Theater im Jahr 1913. Nur der Wintergarten blieb von diesem Schicksal verschont.[104]

Bereits vor dem Ersten Weltkrieg setzte ein „Zug nach dem Westen“ ein.[105] Das bessergestellte Bürgertum der Beamten, Kaufleute, aber auch der Schauspieler und Bohemiens wanderte in neue Wohnquartiere südlich und westlich des Tiergartens ab.[106] Ihnen folgte zuerst der Einzelhandel. So datierte Max Osborn den „märchenhafte[n] Aufschwung des Bezirks um die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche“ auf das Jahr 1907, als am Wittenbergplatz das Kaufhaus des Westens eröffnete.[107] Diesem Beispiel folgend eröffneten zahlreiche Luxusgeschäfte Filialen entlang der Tauentzienstraße und des Kurfürstendamms. Dann kamen die Theater: 1896 das Theater des Westens am Bahnhof Zoo, 1902 das Renaissance-Theater in der Hardenbergstraße, 1906 das Neue Schauspielhaus am Nollendorfplatz und im selben Jahr das Schillertheater in der Bismarckstraße, 1911 das Deutsche Opernhaus und die Kurfürstenoper in der Nürnberger Straße (heute Budapester Straße). In den zwanziger Jahren eröffneten das Neue Theater am Zoo, das Thea-

104 Diesem Überblick liegen zugrunde: Berlin für Kenner, S. 70–83; NEUER THEATER-ALMANACH; DEUTSCHES BÜHNENJAHRBUCH; Pharus-Plan Berlin; WEDIGGEN, Geschichte der Berliner Theater; FREYDANK, Theater in Berlin; FREYDANK (Hrsg.), Theater als Geschäft; LEONHARDT, Piktoral-Dramaturgie, S. 315–344; RÜHLE, Theater in Deutschland; ITODA, Berlin & Tokyo; zur Friedrichstraße allgemein siehe SATYR, Lebeweltnächte der Friedrichstadt; MUGAY, Die Friedrichstraße; WAGNER, Die Dorotheenstadt; HOPPE, Die Friedrichstraße.

105 EDEL, Neu Berlin, S. 7.

106 Vgl. KRÜGER, Der Kurfürstendamm; DUNKER und METZGER, Der Kurfürstendamm; REIF, Das Tiergartenviertel.

107 OSBORN, Stadt und Warenhaus, S. 124. Zum Kaufhaus des Westens siehe auch COLZE, Berliner Warenhäuser, insbes. S. 11–13, 20–22.

ter am Kurfürstendamm, die Komödie am Kurfürstendamm und das Theater im Palmenhaus. Damit war in Berlin W., wie dieser Stadtteil umgangssprachlich nach dem Postbezirk hieß, ein neues Theaterviertel entstanden, das allerdings weder in Anzahl noch in Bedeutung der Friedrichstraße ernsthaft Konkurrenz machte, wo sich weiterhin die großen Revue- und Operettenbühnen befanden. Die Bühnen im Westen hatten meist weniger als 800 Sitzplätze und zeichneten sich durch einen intimeren, exklusiveren Charakter aus, passend zur Einwohnerschaft dieses Stadtviertels.

Die Konzentration von Theatern in bestimmten Straßen und Stadtvierteln war nicht nur ein Merkmal von London und Berlin. Sie ließ sich ebenfalls in New York und, in geringerem Maße, auch in Paris und Wien beobachten. Wie ist sie zu erklären? Das Wachstum der Städte im 19. Jahrhundert führte zu steigenden Bodenpreisen. In der Folge wanderten Industrie und Wohnbevölkerung an die Stadtränder ab, während sich im Zentrum der tertiäre Sektor konzentrierte. Manche Straßen und Viertel waren mitunter vollständig geprägt von einem einzigen Gewerbe. Augenfällig wurde dies im Laufe des 19. Jahrhunderts in der City of London: Obwohl die Wohnbevölkerung der Stadt insgesamt zunahm, nahm sie in der City von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ab. Wohnen und Arbeiten entwickelten sich mehr und mehr auseinander und spielten sich in unterschiedlichen Räumen ab. Zugleich kam es zu einer verstärkten Segregation der Stadtbevölkerung nach Einkommen. Den bürgerlichen Vierteln im Westen Londons standen die Slums im East End gegenüber. City und West End waren ihrerseits wieder in funktionale Räume untergliedert. Die Oxford Street stand synonym für luxuriöses Einkaufen, die Fleet Street für das Zeitungsgewerbe, die Harley Street für Ärzte und die Savile Row für Schneider. Da sich dieser Prozess zum ersten Mal in der City von London beobachten ließ, wurde er seit 1900 als ‚Citybildung' bezeichnet.[108] Diese war nicht das Ergebnis einer bewusst steuernden Stadtplanung, sondern vielmehr der Abwesenheit von Planung.

Auch in Berlin begannen sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts moderne funktionale Räume herauszubilden: Die Leipziger Straße mit ihren zahlreichen großen Warenhäusern fungierte als Einkaufsstraße, in der Behrenstraße waren viele Banken ansässig, die Wilhelmstraße war das Regierungsviertel Berlins und die Straßen rund um den Hausvogteiplatz galten als das „Konfektionszentrum" der Stadt.[109] Ökonomisch betrachtet waren Theater und Varietés Dienstleister, die sich nur bedingt von anderen Branchen des tertiären Sektors unterschieden. Ihre Konzentration in Vierteln wie dem West End oder in der Friedrichstraße folgte somit der Logik der ‚Citybildung'. Das Theaterviertel war ein urbaner Raum unter vielen, wobei sich die Funktionen durchaus überlappen konnten: die Shaftes-

[108] Vgl. STEVENS, The Central Area; GARSIDE, West End, East End; allgemein siehe HEINEBERG, Stadtgeographie, S. 169f.; SCHROETELER VON BRANDT, Stadtbau- und Stadtplanungsgeschichte, S. 160–173.

[109] LOEB, Berliner Konfektion, S. 15; zur Berliner Citybildung vgl. THIENEL, Verstädterung; MATZERATH, Berlin; ERBE, Berlin im Kaiserreich, S. 693–710; BODENSCHATZ, Citybildung und Altstadterneuerung; WAGNER, Die Dorotheenstadt, insbes. S. 10–20.

bury Avenue war Einkaufs- und Theaterstraße, die Behrenstraße war tagsüber seriöses Bankenviertel und nach Ladenschluss Zentrum des Berliner Nachtlebens. Ein und dieselbe Straße, ein und dasselbe Viertel konnte also ganz unterschiedliche Aufgaben erfüllen.

Vergnügungsviertel

In London und Berlin diente das Theaterviertel zugleich als zentrales Vergnügungsviertel. So wie ein Theatergebäude selten allein im freien Raum stand, sondern eingebunden war in ein Häuserensemble, so war auch die Dienstleistung Theater Teil einer größeren Vergnügungslandschaft, zu der Varietés, Restaurants, Cafés, Bars, Tanzsäle und Nachtlokale gehörten. Ein wichtiger Faktor beim Wachstum der urbanen Vergnügungsindustrie in London und Berlin, aber auch in allen anderen Metropolen, war der Fernverkehr, der Besucher aus allen Teilen des Landes und dem Ausland ins Stadtzentrum beförderte. Das West End hatte bereits bei der Weltausstellung von 1851 sein Potential als Touristenmagnet unter Beweis gestellt.[110] In Berlin war die Friedrichstraße nicht nur Theatergegend, sie war zugleich die „Hauptfremdenstraße".[111] „Berlin gehört den Fremden", meinte der Theaterkritiker Alfred Kerr, um sich gleich darauf zu korrigieren, „nicht ganz Berlin, aber doch die Friedrichstadt. Dort kommen sie meistens an, dort wohnen sie, dort finden sie die Hauptrestaurants, die Hauptvergnügungstempel".[112]

Die Nachbarschaft von Bahnhöfen und Hotels bot einen guten Ausgangspunkt für den Bau von Theatern, denn die „Nähe mehrerer grösserer Verkehrsmittel" war eine Bedingung für das Florieren jeder Theatergegend.[113] Dennoch lag das West End abseits der großen Londoner Bahnhöfe Euston Station, Waterloo Bridge Station und King's Cross. Aufgrund der hohen Bodenpreise und des Widerstands der ansässigen, wohlhabenden Bevölkerung kam es – anders als etwa im East End – nicht zum Bau eines Bahnhofs in seinem Zentrum. Erst mit der Eröffnung von Charing Cross Station 1864 südlich des Strand entstand dann ein Bahnhof, von dem sich die meisten Theater in kurzer Zeit bequem zu Fuß erreichen ließen.[114]

Auch im Stadtzentrum von Berlin gab es anfangs keinen zentralen Hauptbahnhof. Im Umkreis der Friedrichstraße lagen jedoch eine ganze Reihe von Fernbahnhöfen: der Potsdamer Bahnhof und der Anhalter Bahnhof im Süden, der Stettiner Bahnhof und der Hamburger Bahnhof im Norden. Zentral gelegen war allein der 1883 eröffnete Bahnhof Friedrichstraße, der sich schnell „zum Lebenselixier für die Friedrichstraße" entwickelte und der die Ausbildung des Vergnügungsviertels wesentlich begünstigte.[115] Die Bahnhöfe waren nicht nur „Einfallspforten der Fremdenkarawanen", sie waren selbst ein konstitutiver Ort im Ver-

110 Vgl. WEIGHTMAN, Bright Lights, Big City, S. 130.
111 Berlin für Kenner, S. 21.
112 KERR, Wo liegt Berlin?, S. 72 f.
113 EPSTEIN, Theater als Geschäft, S. 24.
114 PORTER, London, S. 194, 228–237; WEIGHTMAN, The Making of Modern London, S. 52–68.
115 HOPPE, Friedrichstraße, S. 57; siehe auch WAGNER, Die Dorotheenstadt, S. 668, 679.

gnügungsviertel.[116] Das Bahnhofsgebäude mit seiner Doppelstruktur aus einem der Stadt zugewandten Eingangsgebäude und der ultramodernen, in Glas- und Stahlbauweise ausgeführten Abfahrtshalle, „halb Palast, halb Fabrik", fungierte als Schleuse zwischen Stadt und Umland, Aufenthalt und Reise, Starre und Bewegung, Vergangenheit und Moderne.[117] Der Bahnhof war ein ‚Ort der Moderne', der auch dem umliegenden Stadtviertel etwas Modernes verlieh, selbst wenn er seine eigentliche Funktion hinter einer historisierenden Fassade verbarg.[118]

Die Eisenbahn verband die Metropolen mit ihrem Umland und anderen Städten, war aber für den städtischen Nahverkehr ungeeignet. Ein leistungsfähiges, modernes Nahverkehrssystem entwickelte sich erst in Form des Pferdeomnibusses, bis dann die ersten U- und S-Bahn-Linien Zentrum und Peripherie der Metropole einander näher rücken ließen. Auf diesem Gebiet war London Pionier. Am Ende des edwardianischen Zeitalters verfügte es bereits über ein dichtes U-Bahn-Netz, zu dem später nur noch zwei weitere Linien hinzukamen. Die Transformation des West End von einem feudalen Wohnviertel in ein Einkaufs- und Vergnügungsviertel wäre ohne den Ausbau des Nahverkehrs kaum vorstellbar gewesen. 1906 eröffneten am Piccadilly Circus und am Leicester Square zwei U-Bahn-Stationen, die jeden Tag 100 000 potentielle Theaterbesucher aus allen Teilen der Metropole in das Vergnügungsviertel beförderten.[119] Berlin zog dagegen nur langsam nach, setzte aber früh auf die Elektrifizierung des Nahverkehrs. Die erste Berliner U-Bahn-Linie (die heutige U2), zum größten Teil eine Hochbahn, eröffnete 1902 und verlief zwischen Bahnhof Zoo und Stralauer Tor, verband also Charlottenburg im Westen mit der Stralauer Vorstadt im Osten. Bis 1913 wurden noch vier weitere Strecken ausgeführt.[120]

Der öffentliche Nahverkehr war eine existentielle Angelegenheit für die Theater. Rudolf Bernauer und Carl Meinhard benannten das außerhalb des Theaterviertels gelegene Hebbel-Theater in Theater in der Königgrätzer Straße um, nachdem sie es 1911 erworben hatten, denn sie gaben dem Umstand, dass niemand wusste, wo es lag, die Hauptschuld an dem Misserfolg ihrer Vorgänger.[121] John Hollingshead ließ vor der Eröffnung des Gaiety Theatre 1868 Informationsblätter an die Droschkenkutscher verteilen, damit diese sich den Namen und die Lage des neuen Theaters einprägten.[122] Außerdem kauften die Londoner Theater Reklameflächen in den Fahrzeugen und Bahnhöfen. Umgekehrt wusste die Londoner Verkehrsgesellschaft um den Anteil, den Theaterbesucher an ihren Fahrgästen stellte, und warb auf Plakaten mit Slogans wie „Where it is never dull", „To Cen-

116 Moreck, Führer durch das ‚lasterhafte' Berlin, S. 22.
117 Schivelbusch, Geschichte der Eisenbahnreise, S. 153.
118 Gottwald, Der Bahnhof.
119 Vgl. Stevens, The Central Area, S. 176; Postlewait, The London Stage, S. 40.
120 Vgl. Weightman, The Making of Modern London, S. 52–68, 145–164; Barker und Robbins, A History of London Transport, insbes. S. 99–177, 202 f.; Taylor und Green, The Moving Metropolis, insbes. S. 13–16; Radicke, Öffentlicher Nahverkehr; ders., Die Entwicklung des öffentlichen Personennahverkehrs; Bendikat, Öffentliche Nahverkehrspolitik, S. 104–120.
121 Vgl. Bernauer, Theater meines Lebens, S. 237.
122 Vgl. Hollingshead, Gaiety Chronicles, S. 67.

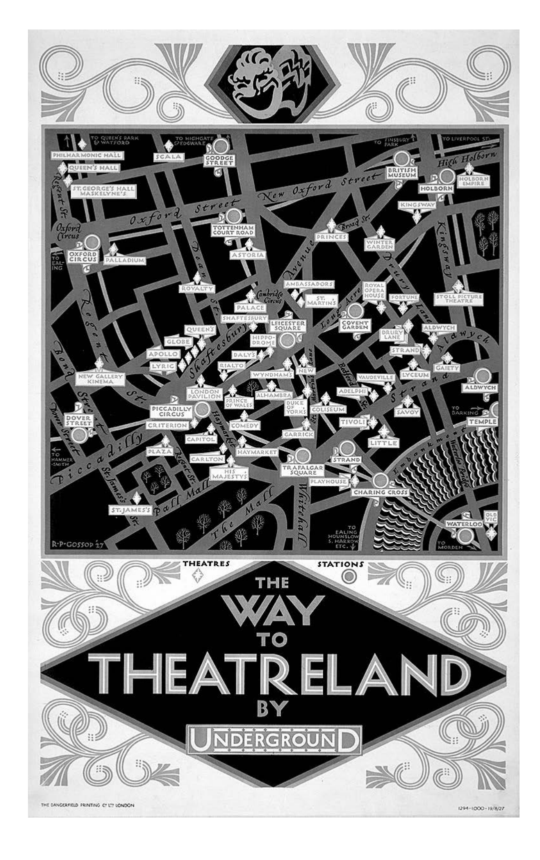


Abbildung 13: Werbeplakat der Londoner Transportgesellschaft von 1927 mit einer Karte der U-Bahn-Stationen und der Theater.

tral London for shops and theatres“ oder „By tram in comfort to the theatres“ für den Besuch von Theatern, ohne allerdings eines von ihnen durch namentliche Nennung zu bevorzugen (Abbildung 13).[123] Indem sie das West End auf ihren Werbepostern als einen Ort des Einkaufens und Vergnügens, der Warenhäuser und Theater porträtierte, beteiligte sich die Londoner Transportgesellschaft an der medialen Konstruktion des Vergnügungsviertels.

Mit dem Zug angekommen begaben sich die Metropolentouristen zunächst zu ihren Hotels, die im Umkreis der Bahnhöfe und im Herzen des Vergnügungsviertels lagen. Das Gebiet um den Strand und den Trafalgar Square entwickelte sich seit den 1880er Jahren zu einem Schwerpunkt des Hotelgewerbes in London, insbesondere die luxuriösen Grandhotels waren hier ansässig.[124] Desgleichen befand sich in der Friedrichstraße eine große Anzahl exklusiver Hotels wie

[123] Where it is never dull, F. P. Restall für Underground Electric Railway Company Ltd., London 1924, LTM, 1983/4/1601; To Central London for shops and theatres, J. L. Carstairs für London County Council Tramways, London 1927, LTM, 2005/15396; By tram in comfort to the theatres, von Charles Sharland für Underground Electric Railways Company Ltd., London 1910, LTM, 1999/31351; siehe auch GREEN, Underground Art.

[124] Vgl. STEVENS, The Central Area, S. 192; SIMMONS, Railways, Hotels and Tourism.

das Central- und das Monopol-Hotel, wobei sich das eigentliche „Hotelviertel“ in einem Dreieck zwischen der Wilhelmstraße, Leipziger Straße und der Nordseite von Unter den Linden befand.[125] Oft waren Hotels die direkten Nachbarn der Theater. Im Nebengebäude des Gaiety Theatre beispielsweise befand sich das Gaiety Hotel und Restaurant. Auf diese Weise wurde der Aufenthalt in der Metropole zu einem integrierten Erlebnis: Der Weg vom Hotelzimmer ins Restaurant, von dort ins Theater und zurück ins Hotel ließ sich bequem binnen weniger Minuten zurücklegen. Das war im Fall des Metropol-Theaters nicht anders, denn es stieß mit der Rückseite an das Hotel Lindenhof, dessen Vorderseite an der Straße Unter den Linden lag, wobei eine überdachte Passage die beiden Gebäude miteinander verband.[126] Am berühmtesten war das 1898 gegründete und bis heute existierende Savoy in London, dessen Name ebenso für eines der luxuriösesten Grandhotels Europas wie für das nebenan gelegene Theater stand.[127] Die Verschränkung von Theater- und Hotelbesitz war keine Ausnahme. Seltener war hingegen der Fall, dass ein Theater direkt in einem Hotel untergebracht war, so wie Max Reinhardts Kabarett Schall und Rauch in den ehemaligen Festsälen des direkt an Unter den Linden gelegenen Hotels Arnim oder der Wintergarten im Central-Hotel.[128]

Als „Scharniere in der städtischen Vergnügungskultur“ waren die Hotels aus dem Vergnügungsviertel nicht wegzudenken.[129] Sie fungierten einerseits als Sammelstelle der Fremden, die sie zu den Vergnügungsorten der Stadt, zum Beispiel zu den nahegelegenen Theatern weiterschleusten. Mit seinen Restaurants, Ball- und Versammlungssälen war das Hotel andererseits selbst ein wichtiger urbaner Vergnügungsort. Wie das Theater oder der Bahnhof war es ein transitorischer Raum, in dem man sich nur für eine bestimmte Dauer aufhielt. Dass sich die Gemeinsamkeiten von Hotel und Theater nicht in ihrer physischen Nähe erschöpften, zeigt die wiederkehrende Beschreibung des Hotels als „Bühne sozialer Selbstdarstellungen“ oder als „Gesellschaftsbühne“.[130] Das Hotel lud dazu ein, mit neuen Identitätsrollen zu experimentieren und neue urbane Lebensstile auszuprobieren. Wo Kulturkritiker wie Siegfried Kracauer in den Hotel-Bewohnern bloß eine Masse von „entindividualisierten Scheinindividuen“ sahen, nutzten Romanciers wie Vicki Baum in *Menschen im Hotel* oder Thomas Mann in den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* das Hotel als eine Kulisse für die Selbsterfindung moderner Großstadtmenschen.[131]

[125] Wagner, Die Dorotheenstadt, S. 663, siehe dort auch S. 649–668; Huret, Berlin um Neunzehnhundert, S. 53–60; Hoppe, Die Friedrichstraße, S. 55–60.
[126] Vgl. Berliner Neubauten, Deutsche Bauzeitung 26 (1892), S. 553 f.
[127] Vgl. Mander und Mitchenson, Theatres of London, S. 193–195.
[128] Vgl. Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 266.
[129] Knoch, Das Grandhotel, S. 137; siehe auch ders., Schwellenräume und Übergangsmenschen; ders., Geselligkeitsräume und Societyträume.
[130] Ebd., S. 138 f.
[131] Kracauer, Die Hotelhalle, S. 168.

Wer bei der Befriedigung seiner Vergnügungslust hungrig geworden war, dem boten sich im West End und entlang der Friedrichstraße und ihrer Seitenstraßen eine Fülle von Lokalen, Restaurants und Cafés. „[E]ach evening some thousands of dinners are laid on West-end restaurant tables“, überschlug J. C. Woollan in einem Artikel über „Table Land in London“.[132] Mit der Transformation des West End im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vervielfältigte sich die Zahl der Lokale, von denen sich viele an die Theaterbesucher richteten, die vor oder nach der Vorstellung hier speisten oder etwas tranken.[133] Desgleichen war die Friedrichstraße nicht nur Theater- und Hotel-, sondern auch „Restaurationsviertel“.[134] „In der Friedrichstraße rechnet man auf 250 Häuser mehr als 250 Trink- und Eßgelegenheiten, Gasthöfe, Restaurants, Viktualienläden“, meinte der französische Berlin-Kenner Jules Huret, wobei manche Häuser „tatsächlich bis zu drei Geschäfte dieser Art unter ein und demselben Dache“ böten, ganz zu schweigen von der „Unmenge kleiner, billiger Restaurationen“, die in den umliegenden Straßen zu finden waren.[135] Die Besucher des Gaiety Theatre und des Metropol-Theaters hatten es allerdings noch bequemer, denn diese Theater verfügten über angeschlossene Restaurants.[136] Zu den Restaurants in der Behren- und der Friedrichstraße kam schon vor dem Ersten Weltkrieg eine Fülle von Nachtlokalen hinzu, „deren eigentliches Leben beginnt, wenn die Ballsäle und die Bars schließen müssen“.[137]

Neben dem Bahnhof befand sich im Vergnügungsviertel noch ein weiterer genuiner ‚Ort der Moderne‘: das Warenhaus.[138] Es revolutionierte den Einzelhandel, indem es alle nur erdenklichen Konsumgüter unter einem einzigen Dach bot und darüber hinaus noch Annehmlichkeiten wie Erfrischungsräume, Schreibzimmer und Bibliotheken. Das noch heute existierende Kaufhaus Harrods eröffnete zunächst im East End und zog erst 1851 nach Knightsbridge, um von der Weltausstellung zu profitieren. Zu diesem Zeitpunkt war das West End dank seiner teuren Schneider und Bekleidungsgeschäfte allerdings längst zum Inbegriff von Luxus und Konsum geworden.[139] Anfangs zielten die Londoner Warenhäuser überwiegend auf die feudale Gesellschaft des West End ab. Erst als mit Gordon Selfridge ein amerikanischer Unternehmer auf der Bühne erschien, der ausdrück-

[132] Woollan, Table Land in London, S. 297.
[133] Weightman, Bright Lights, Big City, S. 122–124; Dennis, ‚Modern London‘, S. 96; Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 183 f.; Glinert, West End, S. xi–xii; Postlewait, ‚The London Stage‘, S. 40.
[134] Wagner, Die Dorotheenstadt, S. 669, siehe dort auch S. 666–672.
[135] Huret, Berlin um Neunzehnhundert, S. 53; zum Restaurationsgewerbe der Friedrichstraße siehe auch Wagner, Die Dorotheenstadt, S. 666–672.
[136] Siehe das vorangegangene Kapitel.
[137] Satyr, Lebeweltnächte der Friedrichstadt, S. 10, siehe auch dort S. 51–53; sowie Berlin für Kenner, S. 13; Lederer, Berlin und Umgebung, S. 5; Kiaulehn, Berlin, S. 55.
[138] Zum Warenhaus als ‚Ort der Moderne‘ vgl. Spiekermann, Das Warenhaus. Mica Nava spricht von den Warenhäusern als „archetypal sites of modernity“, siehe Nava, Modernity's Disavowal, S. 46.
[139] Vgl. Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 9–11; Glinert, West End Chronicles, S. 43–47.

lich die gesamte Bevölkerung bis zum Kleinbürgertum erreichen wollte, begannen sich die Warenhäuser auch für die unteren Schichten zu öffnen.[140] In Berlin verlief die Entwicklung genau umgekehrt. Die ersten Warenhäuser richteten sich hier an Kleinbürgertum und Proletariat. Erst mit dem Warenhaus Wertheim am Leipziger Platz und mit dem Kaufhaus des Westens am Wittenbergplatz entstanden Warenhäuser, die ausdrücklich die wohlhabenden bürgerlichen und aristokratischen Schichten ansprachen.[141] Die Warenhäuser revolutionierten nicht nur den Einzelhandel, sondern schufen eine völlig neue kulturelle Praxis. Wie Walter Benjamin als Erster anhand der Passage, dem Vorläufer des Warenhauses, beobachtete, transformierten sie die Waren in einen Fetisch.[142] Die Warenhäuser machten aus dem Akt des Auswählens und Einkaufens von Waren ein Freizeitvergnügen: das Shopping.[143]

Wie zu den Restaurants und Hotels unterhielten die Theater auch zu den Warenhäusern intensive Beziehungen. So war das West End ein kombiniertes „shopping and entertainment center".[144] Ähnliches gilt für die Berliner Friedrichstraße und mehr noch für die sie kreuzende Leipziger Straße. An deren östlichem Ende, dem Spittelmarkt, befand sich eine Jandorf-Filiale, am entgegengesetzten Ende im Westen, am Leipziger Platz, das riesige Warenhaus Wertheim und an dem dazwischen gelegenen Dönhoffplatz ein Haus der Familie Tietz.[145] Schon aufgrund der räumlichen Nähe wurde es üblich, dass Einkaufen und Theaterbesuch ineinander übergingen; „[s]hopping and theatergoing were thus integrated forms of consumption", wie die Historikerin Erika Rappaport feststellt.[146] Hinsichtlich ihres Konsumentenkreises reproduzierten beide zunächst die bestehenden Klassenstrukturen.[147] Zunehmend aber begann die Prophezeiung in Émile Zolas Roman *Das Paradies der Damen*, die Warenhäuser würden den Luxus ‚demokratisieren', Realität zu werden.[148]

Enge Kontakte gab es auch zwischen den Theatern und den Zeitungen. Die Fleet Street lag in der Nähe des Strand und damit des Theaterviertels.[149] Das

140 Vgl. ebd., POUND, Selfridge.

141 Vgl. COLZE, Berliner Warenhäuser, insbes. S. 11 f.; GÖHRE, Warenhaus, insbes. S. 91–93, 111 f.; WIENER, Das Warenhaus, insbes. S. 16; GERLACH, Warenhaus; STÜRZEBECHER, Das Berliner Warenhaus.

142 Vgl. BENJAMIN, Passagen-Werk, S. 55.

143 Vgl. LEARMANS, Learning to Consume, insbes. S. 82, 88; RAPPAPORT, Shopping for Pleasure, insbes. S. 5–7; SPIEKERMANN, Basis der Konsumgesellschaft, S. 379 f.

144 RAPPAPORT, Shopping for Pleasure, S. 4.

145 Vgl. GÖHRE, Das Warenhaus, S. 90 f.; STÜRZEBECHER, Das Berliner Warenhaus, S. 13, 19.

146 Vgl. RAPPAPORT, Shopping for Pleasure, S. 183, siehe auch dort S. 178–214.

147 Vgl. GÖHRE, Das Warenhaus, S. 91; siehe auch KÖRNER, Die Warenhäuser, S. 34, 36, 40, 125; STROHMEYER, Kathedralen des Konsums, S. 48; GERLACH, Das Warenhaus, S. 60; LANCASTER, The Department Store, S. 16–41; COLES, Department Stores, S. 79; NAVA, Modernity's Disavowal, S. 47; LAERMANS, Learning to Consume, S. 81.

148 ZOLA, Au Bonheur des Dames, S. 91; siehe auch COLZE, Berliner Warenhäuser, S. 12, 58; GÖHRE, Das Warenhaus, S. 91–93; für London: LANCASTER, The Department Store, S. 36 f.; RAPPAPORT, Shopping for Pleasure, S. 154.

149 Vgl. LEACH, Newspaper London; STEVENS, ‚The Central Area', S. 192.

Berliner Zeitungsviertel befand sich in unmittelbarer Nähe der Friedrichstraße, zwischen der Wilhelmstraße und dem Spittelmarkt, entlang der Koch-, Zimmer- und Jerusalemerstraße, in denen die großen Zeitungsverlage Ullstein, Mosse und Scherl ansässig waren.[150] „Den grössten und unmittelbarsten Einfluss übt die Presse auf das Theater, insofern sie die Theaterkritik handhabt", meinte Max Epstein, hatte doch die Berichterstattung in den Zeitungen keinen geringen Anteil daran, ob das Publikum ein Stück besuchte oder nicht.[151] Manche Intellektuelle beklagten, die Theaterzuschauer verließen sich mehr auf die Presse als auf ihren eigenen Verstand. So meinte der Schriftsteller Edmund Edel über die Bewohner von Berlin W.: „ihre Erkenntnis ist ihre Morgenzeitung, die sie beim Frühstück über die Offenbarungen aufklärt, die sie am Abend geschaut und vernommen" haben.[152] Die Macht der Presse war aber alles andere als unbeschränkt. Die Journalisten, die über das Metropol-Theater schrieben, kamen oft zu einem kritischen Urteil, ohne dadurch den Erfolg der Jahresrevuen zu mindern. Andere Inszenierungen fanden das Lob der Kritik und fielen trotzdem beim Publikum durch.

Die Theater taten das ihre, indem sie in den Tageszeitungen Werbung schalteten. Auch bedienten sich die Bühnenautoren manchmal bei der Presse. Ein Beispiel ist die Figur des Serenissimus, der in der ersten Jahresrevue, *Neuestes! Allerneuestes!* durch Berlin geführt wurde und sich mit den Worten vorstellt: „Man kennt mich aus dem Simplicissimus – / Ich bin der sel'ge Serenissismus".[153] Tatsächlich hatte diese Figur ihre Karriere in der satirischen Zeitschrift *Simplicissimus* begonnen, war dann in Max Reinhardts Kabarett Schall und Rauch zum ersten Mal auf der Bühne aufgetaucht, um sich wenig später in der Jahresrevue des Metropol-Theaters die Ehre zu geben.[154] Überhaupt wimmelte es in den Jahresrevuen von „abgelaufenen Zeitungswitze[n] mit humoristischen eigenen Zutaten".[155] Mitunter machte das Theater auch die Presse selbst zum Thema. 1898 zeigte das Empire Theatre of Varieties und im folgenden Jahr das Metropol-Theater ein Presseballett, bei dem Schauspielerinnen einzelne Zeitungen verkörperten.[156] Zuvor war schon mit Branchenzeitungen wie *The Era* und *The Stage* oder illustrierten Journalen wie dem *Play Pictorial* in Großbritannien, der *Schaubühne* und *Bühne und Welt* in Deutschland ein eigener, ganz auf das Theater bezogener Zeitungsmarkt entstanden.

Theater war natürlich nicht die einzige Form von Unterhaltung, die in den Vergnügungsvierteln angeboten wurde. Im West End und in der Friedrichstraße gab es Ausstellungen, Panoptiken, Tanzsäle, Nachtclubs, Zirkusaufführungen, Box-

150 Vgl. Kiaulehn, Berlin, S. 479; Mendelssohn, Zeitungsstadt Berlin.
151 Epstein, Theater als Geschäft, S. 99; zur Theaterkritik siehe Nickel, Von Fontane zu Ihering; Pflüger, Theaterkritik in der Weimarer Republik.
152 Edel, Neu-Berlin, S. 65.
153 Neuestes! Allerneuestes!, 1. Bild, 5. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 2638.
154 Vgl. Jelavich, Berlin Cabaret, S. 72–77.
155 Berlin und die Berliner, S. 115.
156 Vgl. Short, Fifty Years, S. 283; Disher, Pleasures of London, S. 223; Programmheft zu *Berlin lacht* in der Theatersammlung der Stiftung Stadtmuseum Berlin.

und Ringkämpfe und viele andere Vergnügungen. Zu den populärsten Unterhaltungsangeboten gehörte von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg das Varieté. London besaß fast in jedem Stadtteil Music Halls, die von der lokalen Bevölkerung frequentiert wurden; die größten, luxuriösesten und bekanntesten Varieté-Theater waren das Alhambra und das Empire am Leicester Square im Herzen des West End.[157] Das größte Berliner Varieté war der Wintergarten.[158] Das an der südlichen Friedrichstraße gelegene Apollo-Theater brachte überwiegend Varieté, war aber zugleich die Wiege der Berliner Operette.[159] Und auch das Theater Unter den Linden war ursprünglich als Varieté gegründet worden.[160] Nicht wenige Bühnen alternierten zwischen Theaterstücken und Varieté-Programmen, abhängig davon, was gerade mehr Erfolg versprach. Das war in London nicht anders, wo das Gaiety Theatre an die Stelle der bankrottgegangenen Strand Music Hall trat und im East End viele ehemalige Theater nach 1900 als Music Halls genutzt wurden.[161] Auch wenn Theater und Varieté einander oft bekriegten, war die räumliche Nähe doch symptomatisch, denn hinsichtlich ihres Publikums, der gebotenen Attraktionen und der personellen Ebene gab es durchaus viele Überschneidungen.

Ähnliches gilt für das Kino. So wandelte sich in den zwanziger Jahren das „erst entstandene Theaterviertel zum Kinoviertel".[162] Bereits die ersten Filmvorführungen hatten in Varietés wie dem Wintergarten am Bahnhof Friedrichstraße oder dem Apollo-Theater in der südlichen Friedrichstadt stattgefunden.[163] Und ebenso befanden sich die ersten eigens für Filmvorführungen errichteten Säle in diesem Viertel, so etwa das Kino von Oskar Messter.[164] Große Filmpaläste mit 1000 und mehr Sitzplätzen, wie sie nach dem Ersten Weltkrieg errichtet wurden, gab es in der Friedrichstraße kaum, sie waren eher ein Merkmal der Gegend um den Kurfürstendamm. So gruppierten sich um die Gedächtniskirche die „Kinopaläste der großen Gesellschaften", wo in den dreißiger Jahren ausländische Filme im englischen oder französischen Original liefen, bevor sie in den anderen Kinos in synchronisierter Fassung herauskamen.[165] Dasselbe galt für den Leicester Square: Hier lagen „the ‚key' cinemas, which give the first shows of new films, before they are released for exhibition in the suburbs and provinces".[166] Dass die Kinos im

157 Vgl. Mander und Mitchenson, Lost Theatres; Donohue, Fantasies of Empire.
158 Günther, Geschichte des Varietés, S. 144–146; Jansen, Das Varieté, S. 89–91; Ret, Der Wintergarten.
159 Schneidereit, Berlin, wie es weint und lacht, S. 88–108.
160 Vgl. Günther, Geschichte des Varietés, S. 115; Lipsky, Komische Oper Berlin, S. 134.
161 Vgl. Hollingshead, Gaiety Chronicles, S. 18–21; MacQueen-Pope, Gaiety, S. 30f.
162 Boeger, Architektur der Lichtspieltheater in Berlin, S. 8.
163 Vgl. Hanisch, Auf den Spuren der Filmgeschichte, S. 13–59; 76–85; Müller, Frühe deutsche Kinematographie, S. 11–22.
164 Vgl. Messter, Mein Weg mit dem Film, S. 134; Hanisch, Auf den Spuren der Filmgeschichte, S. 81, 216; siehe auch Hoppe, Die Friedrichstraße, S. 81–85.
165 Moreck, Führer durch das ‚lasterhafte' Berlin, S. 76; siehe auch Dunker und Metzger, Der Kurfürstendamm, S. 102, 126–140.
166 Smith, The New Survey of London Life & Labour, 6. Bd., S. 45.

Umfeld der Theater eröffneten, hatte mit diesen zunächst wenig zu tun. Vielmehr hofften ihre Betreiber, durch die Ansiedlung im Stadtzentrum ein möglichst großes Publikum zu erreichen.

Aber auch die Filmindustrie siedelte sich mit ihren Studios zunächst im Theaterviertel an. So galt die Friedrichstraße als „the centre of German film business“; das Atelier des Filmpioniers Oskar Messter beispielsweise war nacheinander in der Friedrichstraße 94, 156 und 16 ansässig.[167] Darüber hinaus diente die Straße mit ihren zahlreichen Cafés als „Jobbörse der Filmindustrie“.[168] Der erste Standort der britischen Filmindustrie lag in der Charing Cross Road und damit ebenfalls mitten im Theaterviertel. Erst als der Raumbedarf mit der Zeit erheblich zunahm, zogen die Studios in die westlich gelegenen Vororte.[169] Dass die Filmindustrie sich anfangs im Theaterviertel niederließ, hatte praktische Gründe, befanden sich hier doch die Schauspieler, Regisseure, Agenten und Bühnenateliers. Gerade in der Frühzeit des Kinos, als dieses sich noch eng an das Theater anlehnte, profitierte es von der räumlichen Nähe. Dass das Studio von Oskar Messter in der Nachbarschaft des Apollo- und des Metropol-Theaters lag, vereinfachte die enge Kooperation mit diesen Bühnen.[170] In Großbritannien war es noch in den fünfziger Jahren üblich, dass Schauspieler tagsüber in Filmen mitwirkten und abends im West End auf der Bühne standen.[171] Die räumliche Nachbarschaft von Kinos und Theatern, Film- und Theaterindustrie war also kein Zufall, sondern darauf zurückzuführen, dass im Stadtzentrum das potentielle Publikum am größten war, zudem verweist sie auf die enge Verflechtung der beiden Medien. Filmpioniere wie Messter suchten bewusst die Nähe der Theater, weil hier das Personal vorhanden war, das sie auch für ihre Filme brauchten. Indem sie sich aber im Vergnügungsviertel ansiedelten, fügten sie seinem Erscheinungsbild eine neue Facette hinzu.

Ein weiteres Charakteristikum der Vergnügungsviertel war die Straßenprostitution. Charles Booth beobachtete: „At the junction of Regent Street and Coventry Street, by Piccadilly Circus, prostitution has its principal market, holding high-change at the hour when the theatres close“.[172] Ein anderer Schwerpunkt war der Leicester Square: „The centre of all that was masculine pleasure – for the ladies ‚who frequented Leicester Square‘ were ‚intent‘ on one purpose only“.[173] Das Theatreland Londons war also zugleich das Zentrum der Prostitution. Das

[167] Kessler und Lenk, The French Connection, S. 64; siehe auch Prümm, Die Stadt ist der Film, S. 114; Koerber, Filmfabrikant Oskar Messter, S. 59; Hanisch, Auf den Spuren der Filmgeschichte, S. 84–92.

[168] Hanisch, Auf den Spuren der Filmgeschichte, S. 91.

[169] Vgl. Ball und Sunderland, An Economic History of London, S. 161 f.; Porter, London, S. 324.

[170] Vgl. Messter, Mein Weg mit dem Film, S. 108; Hanisch, Auf den Spuren der Filmgeschichte, S. 76–85; siehe auch das Kapitel über Filmprojektionen.

[171] Vgl. Lacey, Too Theatrical by Half?, S. 157 f.

[172] Booth, Life and Labour, 1. Bd., S. 186.

[173] Macqueen, Carriages at Eleven, S. 73.

war in Berlin nicht anders. Die Friedrich- und Leipzigerstraße waren regelrechte „Laster-Alleen, auf der sich unterschiedliche Asphaltblumen dem Passanten zum Kaufe anbieten".[174] Hans Ostwald zufolge war die Friedrichstraße der „öffentliche Hauptmarkt der Dirnen in Berlin", und der Künstler George Grosz erinnerte sich noch Jahrzehnte später in seinen Memoiren: „In der Friedrichstadt wimmelte es von Huren. Sie standen in den Hauseingängen wie Schildwachen und flüsterten ihr stereotypes: ‚Kleiner, kommste mit?'"[175] Die Prostituierten fügten sich nahtlos ein in das Bild und die Struktur des Vergnügungsviertels: Sie nahmen Teil an den urbanen Vergnügungskultur auf der Suche nach Kundschaft und unterlagen selbst dem Gesetz der Kommerzialisierung, wenn sie Sex für Geld anboten. Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern gehorchte denselben ökonomischen Mechanismen von Kauf und Verkauf, wie sie Warenhaus und Geschäftstheater zugrunde lagen. Aufgrund der Omnipräsenz der Straßenprostitution riskierte eine bürgerliche Frau, die sich ohne männlichen Begleiter in der Öffentlichkeit bewegte, für eine „öffentliche Frau", also für eine Prostituierte gehalten zu werden.[176]

Doch gerade dies änderte sich in der Zeit der vorletzten Jahrhundertwende. Unternehmer wie Gordon Selfridges öffneten das Warenhaus nicht nur für alle sozialen Schichten, sie machten sich das traditionelle bürgerliche Frauenbild zunutze, demgemäß der Hausfrau die Aufgabe oblag, den Haushalt zu führen, wozu notwendigerweise auch der Einkauf gehörte.[177] Keine Frau emanzipierte sich durch das Einkaufen, aber die Warenhäuser, von manchen gar als „female leisure centers" beschrieben, schufen neue heterosoziale Räume, die die Trennung der Geschlechter ein Stück weit aufhoben.[178] Die Straßenprostitution, wie sie Booth und MacQueen-Pope, Ostwald und Grosz beschrieben, blieb zwar bis über den Zweiten Weltkrieg hinaus ein Charakteristikum des Vergnügungsviertels, aber schon um 1900 ließen sich Frauen nicht davon abschrecken, sich im West End aufzuhalten. Der italienische Journalist Mario Borsa beobachtete bei einem längeren London-Aufenthalt 1908 mit merklichem Erstaunen:

> Any one passing through the Haymarket, the Strand, or Shaftesbury Avenue […] may see […] a mixed crowd, formed for the most part of small parties and courting couples. There are shopmen, clerks, and spinsters in pince-nez; but more numerous still are the shopgirls, milliners, dressmakers, typists, stenographers, cashiers of large and small houses of business, telegraph and telephone girls, and the thousands of other girls whose place in the social scale is hard to guess or to define, who avail themselves of the liberty allowed them by custom, and the coldness

174 SATYR, Lebeweltnächte der Friedrichstadt, S. 15.

175 OSTWALD, Prostitutionsmärkte, S. 10; GROSZ, Ein kleines Ja und ein großes Nein, S. 98.

176 Vgl. RAPPAPORT, Shopping for Pleasure, S. 7, WALKOWITZ, Prostitution, S. 21–24; dies., City of Dreadful Delight, S. 3, 21, 24; SCHLÖR, Nachts in der großen Stadt, S. 162–175; SCHULTE, Sperrbezirke; FRANK, Stadtplanung im Geschlechterkampf, S. 111–115, 146, 163.

177 RAPPAPORT, Shopping for Pleasure, S. 142–177.

178 LAERMANS, Learning to Consume, S. 82; ähnlich schon KÖRNER, Die Warenhäuser, S. 34; siehe auch HAUPT, Konsum und Geschlechterverhältnisse, S. 398–402; NAVA, Modernity's Disavowal; LEACH, Transformations in a Culture of Consumption; MCBRIDE, A Woman's World; kritischer: DE GRAZIA, Empowering Women as Citizen-Consumers; PASSERINI, Frauen, Massenkonsum und Massenkultur; zum männlichen Konsumenten siehe BREWARD, The Hidden Consumer.

of the English masculine temperament, to wander alone at night from one end of London to the other, spending all their money in gadding about, on sixpenny novels, on magazines, and, above all, on the theatre.[179]

In seiner Beschreibung des Publikums an einem gewöhnlichen Abend im West End ließ Borsa die Straßenprostitution völlig unerwähnt. Ihm fiel dagegen etwas ganz anderes auf: Die traditionelle Geschlechtertrennung in italienischen Städten gewohnt, staunte er über die Art und Weise, wie junge Frauen aus der Angestelltenschicht in einer Freiheit, die er teils auf andere gesellschaftliche Konventionen, teils auf die ‚Kälte' der britischen Männer zurückführte, allein und in kleineren Gruppen durch das West End zogen und ihr karges Einkommen für Produkte der Massenkultur ausgaben, vor allem für das Theater. Hier war das Vergnügungsviertel kein maskulines Gebiet, in dem Frauen allenfalls als Prostituierte vorkommen, sondern ein ausgesprochen heterosozialer Raum. Während Borsa das West End vor dem Beginn der Theatervorstellung beschrieb, gab eine Skizze des Journalisten St. John Adcock einen Eindruck von dessen Geschäftigkeit nach dem Ende der Theatervorstellungen: „Men and women and a sprinkling of children [...] are now pouring steadily out of the Gaiety, the Lyceum, the Tivoli, the Criterion, Her Majesty's, and all the theatres and music halls."[180] Auch hier war von Prostitution keine Rede, auch hier erschien das West End als heterosozialer Raum – ein Zeichen dafür, dass die Segregation des urbanen Raums nach Geschlecht im Schwinden begriffen war.

In Berlin war das spätestens in der Weimarer Republik der Fall, als die Angestellten zunehmend das Stadtbild zu prägen begannen, wie Susanne Suhr in einer an Borsa erinnernden Beschreibung der Großstadtstraße nahelegte:

Wer morgens kurz vor 8 Uhr oder abends nach Büro- oder Geschäftsschluß durch das Geschäftsviertel einer Großstadt geht, dem begegnet als charakteristischer Eindruck ein Heer von jungen Mädchen und Frauen, die eilig zur Arbeit in die großen Geschäftshäuser streben oder müde von der Arbeit kommen – es sind die Massen der weiblichen Angestellten. Sie geben der Großstadtstraße das beherrschende Bild [...].[181]

Nach dem Ersten Weltkrieg hatten das West End und die Friedrichstraße engültig aufgehört, männlich dominierte Räume zu sein. Nicht mehr die Prostituierte, sondern die selbstbewusste junge Angestellte prägte nun das Bild der Großstadtstraße.

Wie die Verortung der Unterhaltungstheater im Raum der Stadt zeigt, waren sie keine von ihrer Umgebung abgelösten Orte. Vielmehr waren sie eingebunden in ein Geflecht von räumlichen Beziehungen. Mit den in der Nähe gelegenen Bahnhöfen, Hotels und Warenhäusern teilten sie nicht nur dasselbe Publikum und denselben urbanen Raum. Oft glichen sich diese Gebäude bereits architektonisch, waren sie doch alle in einem historistischen Stilgemisch gebaut, das sich mal an der Antike, mal an der Gotik, der Renaissance, dem Barock oder der

179 Borsa, The English Stage of To-Day, S. 4 f.
180 Adock, Leaving the London Theatres, S. 10.
181 Suhr, Die weiblichen Angestellten, S. 3 f.

Klassik orientierte, immer aber dem „new urban monumentalism" verpflichtet, der darauf ausgerichtet war zu beeindrucken und urbanes Selbstbewusstsein zur Schau zu stellen.[182] Oft war der Fassade eines Gebäudes gar nicht anzusehen, welche Funktion es erfüllte. Noch schwieriger war dies, wenn verschiedene Funktionen miteinander kombiniert wurden, wenn sich etwa Charing Cross Station nach außen als Hotel präsentierte, wenn Hotels und Theater ineinander übergingen wie im Fall des Savoy Theatre oder wenn Theater gleichzeitig auch Restaurants betrieben wie das Gaiety Theatre und das Metropol-Theater.

Doch die Gemeinsamkeiten zwischen den Theatern und den anderen Gewerben im Vergnügungsviertel gingen über materielle Aspekte hinaus. Die Theater waren eingebunden in ein komplexes Netzwerk von Beziehungen mit nahezu allen anderen im Zentrum der Stadt angesiedelten Gewerbezweigen: sie waren angewiesen auf die Fremden, die mit dem Zug in den Bahnhöfen ankamen und in den Hotels abstiegen, sie führten ihrerseits den Restaurants, den Vergnügungsetablissements, den Prostituierten ihre Kunden zu, sie lieferten Stoff für Feuilletons und übernahmen Charaktere, Berichte und Witze aus der Presse, sie inszenierten Stücke, die in Warenhäusern spielten und führten vor, wie Waren am besten zu inszenieren waren. Auch färbten die Theater auf ihre Umgebung ab, trugen bei zur Theatralisierung der Innenstadt. So ist es auffällig, wie oft Autoren Analogien zum Theater bemühten, wenn sie andere Orte des Vergnügungsviertels beschrieben. Walter Benjamin zufolge steigerte das Warenhaus, „das circensische und schaustückhafte Element des Handels ganz außerordentlich".[183] Insbesondere das Schaufenster galt als „eine Art Bühne der Warenpräsentation".[184] Habbo Knoch sieht im Grandhotel eine „Bühne sozialer Selbstdarstellungen" und Alfred Gottwald versteht den „Hauptbahnhof als Bühne".[185] Und schließlich sind die öffentlichen Straßen und Plätze nicht zu vergessen, die in den Erinnerungen von Grosz und MacQueen-Pope, den Beschreibungen von Booth, Borsa und Suhr selbst als eine Bühne erscheinen, auf der sich die städtische Gesellschaft inszenierte. Letztlich waren alle diese Orte und Räume Kulissen und Bühnenbilder auf einer noch größeren Bühnen: der Metropole.

Vorstadt

Nachdem es in den sechziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in London zu einer ausgesprochenen Konzentration von Theatern im Zentrum der Stadt gekommen war, ließ sich um 1900 der entgegengesetzte Trend beobachten:

[182] Crossick und Jaumain, The World of the Department Store, S. 21; siehe auch Posener, Berlin auf dem Wege.

[183] Benjamin, Passagen-Werk, S. 93.

[184] Gerlach, Das Warenhaus, S. 28; ähnlich Schivelbusch, Lichtblicke, S. 142 f.; die Analogie zwischen Warenhaus und Theater findet sich auch bei Crossick und Jaumain, The World of the Department Store, S. 27; Laermans, Learning to Consume, S. 92; Leach, Transformations in a Culture of Consumption, S. 326; Nava, Modernity's Disavowal, S. 48 f.

[185] Knoch, Das Grandhotel, S. 138 f.; Gottwald, Der Bahnhof, S. 24.

die Gründung neuer Bühnen in den Vorstädten. So fragte 1890 ein Führer durch die Londoner Saison: „And why not more suburban theatres? Some one will make a fortune by catering for suburban Londoners some day. It is a positive infliction to go from the suburbs to a West End theatre nowadays.“[186] Zu diesem Zeitpunkt waren längst einige Baugesellschaften auf dieselbe Idee gekommen. So befanden sich etwa 50 Prozent der seit den 1880er Jahren neu lizenzierten Bühnen in den Vororten: das Theatre Royal Stratford East (1884) in dem nordöstlich des Zentrums gelegenen Stratford; das Metropole Theatre in Camberwell im Süden (1894), das Richmond Theatre Royal in Richmond (1899) und das Lyric Opera House in Hammersmith im Westen (1888) oder das Alexandra Theatre in Stoke Newington (1897) im Osten. Bis zum Ersten Weltkrieg hatte sich so ein Ring von etwa 30 Vororttheatern um London herausgebildet.[187]

Die Ursache dafür lag wiederum in der Transformation der Stadt. Mit der Citybildung, der Trennung von Arbeit und Wohnen und der Vertreibung der Wohnbevölkerung aus dem Stadtkern ging die Suburbanisierung einher, die Herausbildung neuer Vororte an den Rändern der Städte entlang der Eisenbahnlinien. In den folgenden Jahrzehnten nahm die Zahl der Vororte und ihrer Bevölkerung rapide zu.[188] Da die Bewohner in erster Linie den Mittelschichten zuzurechnen waren, die zugleich die wichtigste Klientel der Londoner Theater stellten, versprach der Bau von Theatern in den Vorstädten sich zu lohnen. Zunächst sah es auch so aus, als würde dieses Kalkül aufgehen. So beobachtete Robert Machray in seiner Momentaufnahme des Londoner Nachtlebens von 1902: „Suburbia […] is more and more getting into the habit of frequenting the playhouses situated in its midst, and less and less of going to the West End theatres.“[189] Auch der Journalist George Sims bemerkte: „Every suburb now has its theatre, where at a moderate price the inhabitants can see the plays that have been successes during the preceding season at the leading houses.“[190]

Doch der Enthusiasmus der Vorstadt-Bewohner für die an der lokalen *high-street* gelegenen Theater hielt sich in Grenzen. Bereits 1916 registrierte der passionierte Theaterbesucher H. G. Hibbert, die Vorortbühnen hätten sich, kaum geöffnet, großen finanziellen Schwierigkeiten gegenübergesehen und seien mittlerweile alle in Music Halls oder Kinos umgewandelt worden.[191] Auch der zwischen 1930 und 1935 erstellte *New Survey of London* verzeichnete die Transformation vieler

186 Pascoe, London of Today, S. 133.

187 Vgl. Robert Buchanan, An Interesting Experiment, The Theatre 28 (1896), S. 9–11; Henry Elliott, The Suburban Theatre, The Theatre 29 (1897), S. 202–205; Davis, The East End, S. 203 f.; Nicoll, English Drama, S. 25; Wilson, Edwardian Theatre, S. 22; Pick, West End, S. 101; Postlewaite, The London Stage, S. 41; sowie Mander und Mitchenson, The Theatres of London; dies., The Lost Theatres of London; Howard, London Theatres and Music Halls; siehe auch Tabelle 1.

188 Porter, London, S. 306–325; Garside, West End, East End.

189 Machray, The Night Side, S. 89.

190 Sims, In London Theatre-Land, S. 252.

191 Hibbert, Fifty Years, S. 73.

Vorortttheater in Kinos.[192] Spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg waren fast alle von ihnen verschwunden oder einem anderen Zweck zugeführt worden.[193] Für den raschen Niedergang der Vorort-Theater gab es wenigstens vier Gründe: erstens boten sie meist keine eigenständigen Produktionen, sondern Zweitbesetzungen großer West End-Erfolge, bevor diese auf Tournee durch die Provinz gingen.[194] Das Publikum, das im Umkreis von London lebte, wollte sich aber nicht mit der Kopie abspeisen lassen, wenn es im West End das Original sehen konnte. Zweitens ließ sich dieses aufgrund des Ausbaus des öffentlichen Nahverkehrs, der die Vororte überhaupt erst hervorgebracht hatte, schnell und bequem erreichen.[195] Und drittens litten die Vorort-Theater, wie die Music Halls, sehr viel stärker unter dem Aufstieg des Kinos, insbesondere des Tonfilms, als die Theater im West End.[196] Während das Kino das alltägliche Unterhaltungsbedürfnis befriedigte, konnte sich der Theaterbesuch behaupten, weil er, viertens, aufgrund seiner Seltenheit einen festlichen, außergewöhnlichen Charakter annahm. Was Richard Findlater nach dem Zweiten Weltkrieg über den typischen Zuschauer notierte, galt bereits für die Zwischenkriegszeit: „He goes to the theatre on a ceremonial visit to be entertained and to be amused in a special way; he likes to see expensive dresses and well-known stars, he likes his prejudices confirmed and his senses soothed, he likes a good show and a spiritual binge."[197] Der Theaterbesuch als soziales Zeremoniell mit festlicher Kleidung und Stars auf der Bühne, das bot nur das West End.

Auch in Berlin traf die Citybildung mit den Anfängen der Suburbanisierung zusammen, wobei es jedoch im Unterschied zu London den Charakter einer „kompakten Stadt" behielt.[198] Ein Ring von Vorstadt-Theatern wie in London entwickelte sich hier nicht. Allerdings entstanden vor und nach dem Ersten Weltkrieg einige neue Theater abseits der Friedrichstraße. In erster Linie ist dabei an die Theater im Berliner Westen zu denken, die ihre Existenz als Vorstadt-Theater begannen, mit der Entwicklung des Kurfürstendamms zur „City-Filiale im Westen" Teil einer neuen, zentralen Theatergegend wurden.[199] Dies gilt vor allem für das Schiller-Theater und das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg.[200] Nördlich der Friedrichstraße gab es das Schiller-Theater Nord, das schon 1848 als vorstädtische Bühne unter dem Namen Callenbachs Sommertheater gegründet

[192] SMITH, New Survey, S. 44; siehe auch BARKER, Coliseum, S. 196.
[193] Vgl. MACKINTOSH, Architecture, Actor, and Audience, S. 76.
[194] Vgl. SHORT, Theatrical Cavalcade, S. 205.
[195] Vgl. The Dramatic Year 1907. A Critical and Statistical Survey, THE STAGE YEAR BOOK 1908, S. 26.
[196] Vgl. SHORT, Theatrical Cavalcade, S. 205.
[197] FINDLATER, Unholy Trade, S. 194.
[198] Vgl. ERBE, Berlin im Kaiserreich, S. 704–710; BERNHARDT, Zwei Wege der Suburbanisierung, S. 42–45.
[199] DUNKER und METZGER, Der Kurfürstendamm, S. 102.
[200] Vgl. HERINGDORF, Das Charlottenburger Opernhaus; LITTMANN, Das Charlottenburger Schiller-Theater.

worden war.[201] Ein weiteres Schiller-Theater war von 1894 bis 1918 das ehemalige Wallner-Theater im Berliner Osten nahe des Bahnhofs Jannowitz Brücke.[202] Noch weiter östlich, in der Großen Frankfurter Straße (der heutigen Karl-Marx-Allee), lag das 1877 erbaute Ostend-Theater, dessen Direktion sehr häufig wechselte, bis Bernhard Rose es 1906 übernahm, der hier eine Mischung aus sozialkritischen Dramen und unterhaltsamen Operetten und Melodramen bot. Das Publikum des Hauses rekrutierte sich großteils aus den Bewohnern der umliegenden Stadtviertel.[203] Gleich um die Ecke, am Küstriner Platz (heute Franz-Mehring-Platz), eröffnete 1929 die Plaza, mit 3000 Plätzen eines der größten Varietés der Stadt und das einzige, das sich nahezu ausschließlich an die Arbeiterschaft richtete.[204] Wie im East End konnte sich im Berliner Osten folglich eine begrenzte Anzahl von Vergnügungsetablissements halten, weil sie eine lokale Nachfrage nach Unterhaltung befriedigten, doch war ihre Reichweite auf dieses Milieu beschränkt. Bezeichnend sind hier die Erinnerungen von Hans Mayer, der in den 1920er Jahren in Berlin studierte und häufig ins Theater ging, doch nur in solche im Westen: „Meine begrenzte Berliner Geographie ließ es nicht zu, daß ich den Alexanderplatz und den Berliner Osten wahrnahm, den roten“.[205] Mayers ‚begrenzte Berliner Geographie‘ war typisch für das Bürgertum, das im Westen der Stadt lebte. Die Vergnügungsangebote im Osten zogen im Gegensatz zu denen im Westen kein breites, alle sozialen Schichten und städtischen Quartiere überspannendes Publikum und schon gar nicht Touristen aus dem Ausland an, sondern beschränkten sich auf die lokale Einwohnerschaft. Johanna Niedbalski und Hanno Hochmuth sprechen deshalb vom „Kiezvergnügen“ als lokalem Pendant zum zentral gelegenen Vergnügungsviertel im Zentrum.[206]

Der Berliner Süden war wiederum, ähnlich wie der Norden, eine vergleichsweise theaterlose Gegend. Abgesehen von dem 1921 gegründeten Schlosspark-Theater in Steglitz gab es hier keine größeren Bühnen. Allerdings waren Vororte wie Steglitz, Dahlem, Lichterfelde und Zehlendorf gut an den Nahverkehr angeschlossen, sodass die hier ansässige bürgerliche bis groß-bürgerliche Bevölkerung die Theater an der Friedrichstraße und im Westen bequem erreichen konnte. Obschon es also durchaus Theater außerhalb des West End, der Friedrichstraße und des Kurfürstendammes gab, unterschieden sich diese doch erheblich von jenen im Stadtzentrum, deren Dominanz über das Theaterleben der Metropole sie schon aufgrund des unterschiedlichen Zielpublikums kaum gefährdeten. Darüber hinaus tendierten die Vororttheater dazu, die Bühnen im Zentrum zu imitieren,

201 Vgl. Kiaulehn, Berlin, S. 449.

202 Vgl. Leonhardt, Piktoral-Dramaturgie, S. 342 f.

203 Vgl. Krull und Rose (Hrsg.), Erinnerungen an das Rosetheater; Heinrichs, Das Rose-Theater; Freydank, Entstehungsgeschichte eines Vorstadttheaters, S. 7–30; Baumgarten, Die Roses und ihr Publikum, S. 31–48; ders., Volksstück und Posse, S. 68–99.

204 Jansen, Das Varieté, S. 196–198.

205 Mayer, Ein Deutscher auf Widerruf, 1. Bd., S. 81.

206 Hochmuth und Niedbalski, Kiezvergnügen in der Metropole.

wenn sie in London Musical Comedy spielten oder in Berlin das Rose-Theater Revuen nach dem Vorbild des Metropol-Theaters auf den Spielplan setzte.[207]

Provinz

Der Stadthistoriker Heinz Reif definiert die Metropole als einen Ort, „der alle Kräfte und Aufmerksamkeiten eines weiten Umlands auf sich konzentriert".[208] Entsprechend ist die Theatermetropole als eine Stadt zu fassen, die das Theaterleben einer Region oder eines ganzen Landes dominiert. Das trifft auf London wie auf Berlin zu, wenn auch in unterschiedlichem Maße. Die Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie lässt sich auf drei verschiedenen Ebenen verfolgen: Publikum, Tourneen und Repertoire. Erstens rekrutierte sich, wie im folgenden Kapitel noch genauer erörtert wird, das Theaterpublikum der Metropole bereits seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem nicht unerheblichen Prozentsatz aus Reisenden und Touristen. Wer nicht selbst nach London oder Berlin kam, konnte dennoch an deren Theaterleben partizipieren, entweder in Form einer durchreisenden Theatertournee oder wenn das lokale Theater Stücke einstudierte, die zuvor in der Metropole erfolgreich gewesen waren. Welches Ausmaß die Dominanz der Metropole annehmen konnte, ließ sich nirgends so gut beobachten wie in Großbritannien. John Morley prophezeite schon 1866: „In our provinces and colonies the form of entertainment will be, as it now is, mainly determined by the example of the eight or nine theatres in or near the West-end of London."[209] Bald waren es mehr als acht oder neun Theater, aber ihr Einfluss blieb, wie Morley vorausgesagt hatte, entscheidend.

Das wichtigste Instrument dieses Einflusses waren die *touring companies*, die die Erfolge des West End in alle Theater der Insel brachten. Denn die Bühnen in den Mittel- und Kleinstädten in der Provinz besaßen oft kein eigenes Management und Ensemble, sondern wurden von Fall zu Fall vermietet und nahezu ausschließlich von reisenden Theatergesellschaften bespielt, deren Leitung sich meist im West End befand. Der West End-Manager maximierte so seinen Profit: Wenn ein Stück in London an Popularität eingebüßt hatte, schickte er es auf Reisen, um derweil mit einem anderen Ensemble ein neues Stück einzustudieren oder sein Theater an einen anderen Unternehmer zu vermieten. Selbst Henry Irving, der erfolgreichste und angesehenste *actor-manager* des viktorianischen Zeitalters, brach noch am Ende seiner Karriere immer wieder zu Tourneen durch Großbritannien und die USA auf und starb 1905 auf seiner Abschiedstournee in Bradford. Mit der Führung des Lyceum Theatre im West End verdiente er sich breite

[207] So brachte das Rose-Theater 1912 mit *Juhu! Es ist erreicht! Die große Jahresrevue* ein Stück, das schon in Genrebezeichnung und Titel an die Jahresrevuen des Metropol-Theaters anknüpfte, siehe LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-589.

[208] Reif, Metropolen, S. 3.

[209] Morley, The Journal of a London Playgoer, S. 14.

Anerkennung, finanziell aber konnte er sein Unternehmen nur aufgrund der einträglichen Tourneen am Leben erhalten.[210]

Irvings Truppe stand an der Spitze einer Pyramide von Tournee-Theatern, die über zahlreiche Musical Comedy-Ensembles bis hinunter zu jenen Wandertruppen reichten, die sich mit der Aufführung von Melodramen immer geradeso dem Bankrott entgingen. 1896 waren in London 158 *touring companies* gemeldet, die von hier aus mit oft großen Ensembles und mehreren Eisenbahnwaggons voller Bühnenbilder in die Provinz und in die Kolonien aufbrachen.[211] Die Stücke, die sie dort zur Aufführung brachten, waren fast ausnahmslos vorher im West End zu sehen gewesen und die Theater versäumten es nicht, damit zu werben: „the attribute ‚London', and a ‚London success' was always especially announced".[212] Die Herkunft aus London galt als Ausweis der Qualität und brachte einen Abglanz der Metropole noch in die hintersten Winkel der britischen Inseln. Das änderte sich erst in der Zwischenkriegszeit, als die Weltwirtschaftskrise das Tourneewesen fast völlig unrentabel machte. Hinzu kam der Erfolg des Kinos, das wesentlich geringere Investitionen erforderte als eine Tournee, sowie die Gründung von lokalen und regionalen Repertoire-Theatern nach kontinentalem Muster.[213] Bis zu diesem Zeitpunkt aber dominierte das West End die Theaterlandschaft Großbritanniens ebenso vollständig wie jene der Metropole. Ob ein Stück in der Provinz zu sehen war oder nicht: darüber entschied, wie es im West End abschnitt.

In Deutschland besaß das Tournee-Theater nicht annährend die Bedeutung, die ihm in Großbritannien zukam. Im *Stage Year Book* kontrastierte der mit den deutschen und britischen Theaterverhältnissen vertraute Journalist Frank Washburn Freund die beiden Systeme:

> On this point Germany differs most from England, America, France, Italy etc. It is true that there is quite a large number of travelling companies, but their visits are confined almost entirely to the smallest towns which do not possess stock companies of their own – in many cases not even a theatre, so that the performances have to be given in any large hall of a restaurant that happens to be available. The system which obtains almost without exception in the English provinces, whereby the resident manager engages the travelling company with a view to getting the largest possible ‚box office receipts', without doing anything positive or productive work of his own – this system, I repeat, is almost unknown in Germany.[214]

Tatsächlich ist das Fehlen von *touring companies* einer der Bereiche, in dem sich das deutsche Theater in der Zeit der vorletzten Jahrhundertwende am deutlichsten vom britischen unterschied. Carl Zuckmayer sah in der Wanderbühne 1923 ein Relikt der Vergangenheit und ein Versprechen für die Zukunft, aber keine gegenwärtige Realität.[215] Aufgrund der großen Bedeutung, die das deutsche Bil-

210 Vgl. Davis, The Economics, S. 219–225; siehe auch Holroyd, A Strange Eventful History.
211 Vgl. Booth, Theatre, S. 20.
212 Heinrich, Entertainment, Propaganda, Education, S. 139.
213 Vgl. Godfrey, Back-Stage, S. 133; Trewin, Edwardian Theatre, S. 5; Weightman, Bright Lights, Big City, S. 151; Heinrich, Entertainment, Propaganda, Education, insbes. S. 25.
214 Frank E. Washburn Freund, The German Stage. Some Remarks on its Organisation and Working Conditions, The Stage Year Book 1908, S. 101–111, hier S. 101.
215 Vgl. Zuckmayer, Wanderbühne und Schmiere.

dungsbürgertum dem Theater beimaß, besaßen auch Mittelstädte wie Mainz, Augsburg oder Krefeld Theatergebäude, meist errichtet und getragen durch die öffentliche Hand, die von einem Intendanten geleitet wurden und über ein eigenständiges Ensemble (oft sogar ein Orchester und einen Chor) verfügten. Deshalb war es nur logisch, dass Wandertheatergruppen, wie sie Freund beschrieb, allenfalls in Kleinstädten und auf dem Land auftraten, nicht jedoch in Provinzstädten. Insofern zeichnete sich das deutsche Theater im Vergleich zum britischen zumindest potentiell durch eine größere Vielfalt und einen geringeren Grad an Zentralisierung aus. Dennoch nahm die Zahl der Tournee-Theater auch in Deutschland zu. Der *Theater-Almanach* listete erstmals 1894 zwei in Berlin ansässige Wanderensembles auf, deren Zahl bis 1900 auf 11 zunahm.[216] Paul Lincke führte seine Operetten im gleichen Jahr mit einem reisenden Ensemble in Hamburg, Bremen, Köln und sogar in Wien und Amsterdam auf.[217] Gleich sechs Operettengesellschaften brachten vor dem Ersten Weltkrieg die Erfolgsstücke von Jean Gilbert in viele Städte des Reiches und des Auslands.[218] Trotzdem erreichten Tourneen im deutschsprachigen Raum nie die Bedeutung, die sie in Großbritannien besaßen.

Doch auch ohne Tourneen war der Einfluss Berlins auf das deutsche Unterhaltungstheater erheblich – zumal hier bis Ende der zwanziger Jahre rund die Hälfte aller deutschen Geschäftstheater ansässig war.[219] Überdies nahmen diese Theater eine Leuchtturmfunktion wahr: Ein Stück, das in Berlin populär war, erschien bald überall auf dem Spielplan. Immer stärker beklagten die Kritiker, dass „die Direktoren besonders der Provinz nur die Erfolge der Großstadt herunterspielen".[220] Dem *Kunstwart* zufolge hatte sich die „große Mehrzahl aller anderen Theater freiwillig in ein Abhängigkeitsverhältnis zu Berlin begeben", in dessen Folge die Reichshauptstadt ein „Theatermonopol" errang.[221] Anstatt junge Talente zu fördern und künstlerische Risiken einzugehen, begnügten sich die Provinztheater damit, ihre Regisseure und Dramaturgen nach Berlin zu schicken, um den dortigen Inszenierungs- und Schauspielstil eins zu eins auf den heimischen Bühnen umzusetzen: „und wenn diese Herren dann genau gesehen haben, wie sie in Berlin räuspern und spucken, machen sie es in X. oder N. getreulich".[222] Bereits 1891 beschloss das Stadttheater in Frankfurt am Main deshalb, kein Stück eines Autors mehr aufzuführen, der vertraglich darauf bestand, dass es zuvor bereits in Berlin aufgeführt worden sein musste.[223] Das legt im Umkehrschluss nahe, dass üblicherweise jeder Autor auf eine Premiere in der Hauptstadt drängte. Vor diesem Hintergrund lässt sich deshalb auch für Deutschland eine Zentralisierung des Theaterlebens konstatieren.

216 Vgl. NEUER THEATER-ALMANACH 5 (1894) und 11 (1900).
217 Vgl. SCHNEIDEREIT, Paul Lincke, S. 98.
218 Vgl. SCHNEIDEREIT, Berlin, wie es weint und lacht, S. 159.
219 DEUTSCHES BÜHNENJAHRBUCH 1930, S. 62.
220 EPSTEIN, Theater als Geschäft, S. 95.
221 Das Theatermonopol Berlins, KUNSTWART 5 (1891/92), Nr. 10, S. 148f.
222 Ebd.
223 Vgl. ebd.

Obwohl London und Berlin auch nach dem Ersten Weltkrieg wichtige Theatermetropolen blieben, ging ihr Einfluss auf die Provinz nun ein Stück weit zurück. Schon in edwardianischer Zeit war mit dem *repertory movement* eine Bewegung entstanden, die eine doppelte Revolte gegen die Dominanz Londons begann: „a revolt against the dramatic fare offered by London managers and actors, and against the exploitation of the provincial theatre as a market for metropolitan products“.[224] Nach dem Krieg gewann diese Bewegung weiter an Bedeutung. Überall in Großbritannien gründeten sich eigenständige Theaterensembles, die lokal verwurzelt waren und die, anstatt die Erfolgsstücke aus dem West End zu übernehmen, ein breites Theaterprogramm boten.[225] Gleichzeitig gingen die West End-Manager dazu über, große Inszenierungen zunächst an Theatern in der Provinz auszuprobieren, um so vor der Londoner Premiere weiter an einem Stück feilen zu können. Noël Cowards *Operette* beispielsweise wurde im Februar 1938 im Manchester Opera House uraufgeführt und erst einen Monat später in London, eine Praxis die Schule machte.[226]

Über Berlin heißt es oft, es habe sich erst in der Weimarer Republik zur „überragenden Kulturmetropole“ entwickelt.[227] Diese Einschätzung muss ausgehend vom Theater aber nach zwei Seiten hin relativiert werden: Zum einen war Berlin bereits vor dem Ersten Weltkrieg als Kulturmetropole etabliert; zum anderen nahm seine Bedeutung für das deutsche Theater im Vergleich zum Kaiserreich ein Stück weit ab. Auf dem Gebiet des kommerziellen Unterhaltungstheaters blieb es zwar nach wie vor führend, denn spektakulärere und kostenaufwendigere Revue- und Operetten-Inszenierungen hatte keine andere deutsche Stadt zu bieten. Hinsichtlich der Dramatik hingegen „gewannen die ‚Provinztheater‘ bald die Führung vor Berlin“, wie der Theaterkritiker Julius Bab meinte. Ihm zufolge gab es seit Ende des Krieges „eine ganze Reihe von Bühnen im Reich, die mindestens so wichtig waren wie die Berliner Theater“.[228] „Berlin erhält seit Jahren seine stärksten Anreger aus der Provinz“, pflichtete auch Rudolf Frank bei.[229] Und in ihrem Jahresbericht über das Berliner Theater stellte die *Deutsche Rundschau* 1931 fest, „daß die wesentlichen Stücke deutscher Autoren […] in Frankfurt a. M., in München, Darmstadt, Düsseldorf, Gera, Stettin, Leipzig, Breslau, ja selbst in Cottbus ausgeführt werden und daß die Provinz auch hierin Berlin, dem hochmütigen, glatt den Rang abgelaufen hat“.[230] Hatten die Theaterkritiker im Kaiserreich die Dominanz Berlins über das deutsche Theaterleben kritisiert, beklagten sie nun, Berlin habe seine Bedeutung als Theatermetropole eingebüßt.

224 Rowell und Jackson, Introduction, S. 3.
225 Vgl. Rowell, The Inter-War Years; Heinrich, Entertainment, Propaganda, Education, insbes. S. 32–39.
226 Vgl. Traubner, Operetta, S. 344; zu den *try outs* siehe auch Nicoll, English Drama, S. 25.
227 Benz, Der Aufbruch in die Moderne, S. 521. Benz bezieht sich dabei ausdrücklich auf das Theater.
228 Bab, Das Theater der Gegenwart, S. 189.
229 Frank, Provinz, Theater – Provinztheater, S. 237.
230 Berliner Theater, Deutsche Rundschau 226 (1931), S. 264 f., hier S. 264.

Fremdsprachentheater

Die Anziehungskraft und der Einfluss der Theatermetropolen reichte über die Provinz hinaus und machte auch an den Grenzen der Nation nicht halt: Schauspieltruppen traten in anderen Ländern auf, Praktiker, Kritiker und Journalisten beobachteten die künstlerischen Entwicklungen in anderen Metropolen, vor allem aber reisten Theaterdirektoren kontinuierlich ins Ausland, um dort erfolgreiche Stücke zu erstehen. Von all dem wird noch zu reden sein, hier soll es zunächst um eine kaum bekannte Form der Internationalisierung gehen: die Versuche, ein deutsches Theater in London und ein englisches Theater in Berlin zu etablieren. Noch 1897 glaubte der aus Holland stammende Londoner Theaterkritiker J. T. Grein:

> A German theatre is an absurdity in London, there is no help for it. The English public will not hear of it, either because they dislike anything ‚made in Germany', or because they cannot understand the language. As for the Germans in London, they stay away. They have already too often wasted their money on German troupes, scraped together in a haphazard way, who came with old plays, mostly *Schmieren* only, and badly acted into the bargain.[231]

Nur kurze Zeit später änderte Grein jedoch seine Meinung nach einem erfolgreichen Gastspiel von August Junkermann in der St. George's Hall.[232] Davon angespornt bemühte er sich, die deutsche Theaterpräsenz in London zu verstetigen. Seine Motive waren sowohl künstlerischer als auch politischer Natur. Grein, seit seiner Jugendzeit begeistert vom deutschen Theater und überzeugt von dessen europäischer Bedeutung, sah nun eine Chance, deutsche Stücke im großen Stil nach London zu bringen. Zugleich war er überzeugt, dass der Austausch den Beziehungen zwischen den Nationen förderlich war. Ein deutsches Theater in London eignete sich in seinen Augen dazu, die zunehmende Entfremdung zwischen Großbritannien und Deutschland infolge des Burenkrieges zu überbrücken.[233] Getragen werden sollte dieses Projekt von der deutschstämmigen Bevölkerung in London, die er auf 150 000 Menschen – und damit viel zu hoch – bezifferte.[234] Obwohl die deutsche Kolonie die größte fremdsprachige Gemeinde in London war und von 16 082 im Jahr 1861 auf knapp über 27 000 in edwardianischer Zeit wuchs, erreichte sie nicht einmal ein Fünftel der von Grein geschätzten Zahl.[235] Dennoch war das von ihm und seinen Mitstreitern ins Leben gerufene deutsche Theater zunächst erfolgreich. In seiner zweiten Spielzeit zog es von der St. George's Hall in das Comedy Theatre im West End um, wo es sechs Monate hindurch Dramen von Lessing, Hauptmann und Sudermann, aber auch Komödien und Possen in deutscher Sprache spielte. Das zentral gelegene Theater erwies sich aber als zu teuer, sodass das Ensemble schließlich in die St. George's Hall zurückkehrte.

231 J. T. Grein, ALGEMEEN HADELSBLAD, 11. 7. 1897, zit. nach SCHOONDERWOERD, J. T. Grein, S. 141 (Hervorhebung im Original).
232 Vgl. ORME, J. T. Grein, S. 167–169; SCHOONDERWOERD, J. T. Grein, S. 141 f.
233 Ebd.
234 J. T. Grein, The Sunday Special, zit. nach SCHOONDERWOERD, J. T. Grein, S. 142.
235 Vgl. PANIKOS, The Enemy in Our Midst, S. 17.

1902 besuchte sogar Edward VII. eine Vorstellung.[236] Etwa zur selben Zeit übernahmen die beiden Schauspieler Hans Andresen und Max Behrend die Leitung des Theaters, das nun seine letzte Spielstätte im Great Queen Street Theatre fand.[237]

Dass dem deutschen Theater in London kein langfristiger Erfolg beschieden war, erklärte Grein damit, dass die deutschstämmige Bevölkerung kaum Geld für einen Theaterbesuch hatte und auf Assimilation bedacht war, während die einheimischen Theaterbesucher in der Regel des Deutschen nicht mächtig waren.[238] Dabei war die Londoner Presse dem Unternehmen durchaus positiv gesonnen, wie die ausführliche Berichterstattung bezeugt.[239] Dennoch war die achte Spielzeit des Theaters 1906 seine letzte. In den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg gab es allenfalls noch Gastspiele von deutschen Ensembles in London, doch zur Etablierung eines dauerhaften deutschen Theaters in London kam es nicht mehr.[240] Allerdings war das Unternehmen auch zuvor schon auf die Unterstützung des Deutschen Reiches angewiesen gewesen. Der deutsche Botschafter in London, Paul Wolff Metternich zur Gracht, empfahl 1906 Reichskanzler von Bülow, das Projekt zu unterstützen, da es „erheblich zur Erhaltung des Deutschtums in London" beitrage.[241] Bereits im vorangegangenen Jahr hatte das Theater aus Reichsmitteln 2000 Mark erhalten, 1906 und 1907 erhielt es je 1000 Mark.[242] Gemessen an den Kosten, die der Betrieb eines Theaters erforderte, waren diese Summen gering. Dennoch zeigen sie, dass die Reichsregierung bereit war, die deutsche Kultur im Ausland zu subventionieren. Das Motiv dahinter war allerdings nicht, wie bei Grein, die Völkerverständigung, sondern der Wunsch zu verhindern, dass die deutsche Bevölkerung sich vollständig assimilierte und alle Verbindungen zur alten Heimat kappte.

Wenn dem deutschen Theater in London auch kein langfristiger Erfolg beschieden war, so existierte es doch immerhin für sechs Jahre. Etwas Vergleichbares hatte Berlin nicht aufzuweisen, obwohl hier schon 1887 der „abenteuerliche Plan, ein internationales Theater […] zu errichten" kursierte.[243] Immerhin sah die deutsche Reichshauptstadt in regelmäßigen Abständen Gastspiele bedeutender

236 Vgl. ORME, J. T. Grein, S. 176.

237 Vgl. MANDER und MITCHENSON, Lost Theatres of London, S. 231, siehe auch WILSON, Edwardian Theatre, S. 176.

238 Vgl. ORME, J. T. Grein, S. 177f.

239 Vgl. German Theatre in London, THE TIMES, 11. 2. 1901, S. 7; 5. 12. 1901, S. 4; 16. 1. 1902, S. 15; 24. 11. 1902, S. 4; 2. 2. 1903, S. 10; 16. 11. 1903, S. 3; 8. 11. 1904, S. 7; 1. 12. 1906, S. 11; 21. 4. 1906, S. 8; Drama, ATHENAEUM, 7. 1. 1905, S. 28; Great Queen Street, ebd., 4. 11. 1905, S. 620 und 16. 12. 1905, S. 847; Stein unter Steinen, THE ACADEMY, 23. 12. 1905, S. 1336.

240 Vgl. SCHOONDERWOERD, J. T. Grein, S. 182.

241 Brief Botschafter Metternichs an Reichskanzler Bülow vom 28. 8. 1906, BArch, R901/37953.

242 Vgl. Brief Reichskanzler Bülow an Botschafter Metternich, 11. 9. 1906, BArch, R901/37953 und 16. 6. 1907, BArch, R901/37954.

243 Karl Frenzl, Die Berliner Theater, DEUTSCHE RUNDSCHAU 51 (1887), S. 457–468, hier S. 457; Frenzl ist der einzige, der dieses Projekt überliefert, und auch er gibt keine näheren Informationen.

britischer Schauspieler. Den Anfang hatte bereits 1859 der große Shakespeare-Mime Samuel Phelps gemacht, gefolgt von Charles Wyndham 1887, der sogar auf Deutsch gespielt hatte, und Johnston Forbes-Robertson 1898.[244] Fast zehn Jahre später kam Herbert Beerbohm Tree mit seinem Ensemble nach Berlin, um am Königlichen Opernhaus mehrere seiner Shakespeare-Inszenierungen vorzustellen. Als Vermittler war dabei J. T. Grein tätig gewesen, der Initiator des deutschen Theaters in London. Wie Grein, so führte auch Beerbohm Tree, der deutscher Abstammung war und sich als „exponent of Anglo-German friendship" bezeichnete, als Hauptmotiv seines Gastspiels an, er wolle der „Harmonie der Nationen auf dem Boden der Kunst" Ausdruck verleihen und „durch die Kunst zwei stammverwandte Völker einander näher" bringen.[245] Dieses Projekt scheiterte allerdings fulminant, denn Kritik und Publikum bereiteten Tree und seinem Ensemble vor dem Hintergrund des verschärften deutsch-britischen Antagonismus einen denkbar kühlen Empfang, sodass es am Ende um die Beziehungen zwischen den beiden Nationen schlechter stand als zuvor.[246]

Das Scheitern des Gastspiels hielt jedoch die Berliner Schauspielerin Meta Illing nicht davon ab, noch im gleichen Jahr die Gründung eines englischsprachigen Wandertheaters zu initiieren. Im Unterschied zu Grein und Andresen in London baute sie dabei weniger auf in Deutschland lebende Briten als auf das heimische Publikum.[247] Wie Grein und Tree führte auch sie politische Motive an, „imbued with the laudable desire to improve relations by means of cultural exchange".[248] Der bekannte Journalist William T. Stead, der sich intensiv für die politische Verständigung zwischen Großbritannien und Deutschland einsetzte, unterstützte ihr Vorhaben und nannte sie „probably the only actress who plays in German and English".[249] Bei einer Veranstaltung in London, die dazu diente, das Vorhaben vorzustellen, Unterstützer zu werben und die notwendigen finanziellen Mittel zu akquirieren, sagte sie, dass nichts geeigneter sei, die guten Beziehungen zwischen Großbritannien und Deutschland zu fördern, als ein „Anglo-German Theatre, which would present modern English plays in Germany and modern German plays in London".[250] Wie das Gastspiel Trees war ihr Unternehmen eines von vielen zivilgesellschaftlichen Projekten, die das Ziel verfolgten, die politische Entfremdung zwischen den beiden Nationen durch kulturellen Austausch zu

[244] Vgl. FOULKES, Performing Shakespeare, S. 39–41, 136–139; SHORE, Sir Charles Wyndham, S. 71 f.

[245] Beerbohm Tree's Berlin visit. Dinner at the Cecil, THE ERA, 13. 4. 1907, S. 15; Alfred Holzbock, Theater und Musik, BERLINER LOKAL-ANZEIGER, 11. 4. 1907; ders., Zum ersten Gastspielabend von Beerbohm-Tree, BERLINER LOKAL-ANZEIGER, 13. 4. 1907; siehe auch J. T. Grein, Mr. Tree and Germany, THE TIMES, 15. 1. 1907, S. 12.

[246] Vgl. FOULKES, Performing Shakespeare, S. 139–145; BECKER, Londoner Theater in Berlin.

[247] VIERECK, Confessions of a Barbarian, S. 125.

[248] DERWENT, The Derwent Story, S. 67.

[249] William T. Stead, Internationalism in Music and Drama, REVIEW OF REVIEWS 38 (1908), S. 32 f., hier S. 33; zu Stead siehe GEPPERT, Pressekriege, insbes. S. 29–34, 351–386.

[250] Ebd.

überbrücken.[251] Das Wandertheater sollte die Grundlage bilden für die Eröffnung einer stehenden Bühne in Berlin, die englische und amerikanische Stücke im Original gezeigt hätte.[252] Doch zunächst begann Illing damit, in London englische Darsteller anzuwerben, die dann mit ihr auf Tournee durch Deutschland gehen sollten. Behilflich war ihr dabei der Schauspieler Nigel Playfair, der sich in seinen Memoiren allerdings auf wenig schmeichelhafte Weise an Illing erinnert. Playfair bezweifelt dort, dass sie überhaupt Schauspielerin war. Er zeichnet das Porträt einer sozialen Aufsteigerin, der es in erster Linie um gesellschaftliches Prestige gegangen sei. Das ganze Unternehmen habe nur dem Ehrgeiz gedient, bei Hofe aufzutreten und vom Kaiser ausgezeichnet zu werden.[253] Clarence Derwent zufolge, der als junger Schauspieler ebenfalls an dem Gastspiel teilnahm, war Illing jedoch ehrlich davon überzeugt, „that if countries could know more of each others' Art, a new understanding would arise and causes of friction would be greatly reduced".[254] Tatsächlich aber zeigte das Projekt, wie feindselig viele Deutsche und Briten einander vor dem Ersten Weltkrieg gegenüberstanden, denn der erste Auftritt des englischen Ensembles bei den Wiesbadener Maifestspielen von 1909 endete fast in einem Fiasko. Das Publikum konnte, mangels englischer Sprachkenntnisse der Handlung nicht folgen. „Mit solchen Erzeugnissen, die unserm deutschen Geschmack direkt zuwider sind", meinte *Bühne und Welt* hämisch, „dürfte die Verbrüderungsidee wohl scheitern".[255] „After that war was inevitable", schreibt Playfair in seinen Memoiren.[256] Wie diese Übertreibung ins Komische deutlich macht, schätzte er im Gegensatz zu Illing den Einfluss des Theaters auf die Politik denkbar gering ein. Mit dem Tode Illings 1909 endete dann auch das Projekt eines englischen Theaters in Berlin.[257]

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs beendete dann zunächst jeden Austausch zwischen Großbritannien und Deutschland. Die deutsche Bevölkerung in London stand vor der Wahl, in ihre alte Heimat zurückzukehren oder sich zu assimilieren. Hatte sie schon vor dem Krieg dem deutschen Theater teilnahmslos gegenübergestanden, war von einer Wiederbelebung der Versuche nach 1918 nicht zu denken. Überhaupt wuchs nun die Skepsis, ob kultureller Austausch glücken und positive politische oder gesellschaftliche Folgen zeitigen könnte. In der *Weltbühne* meinte der Journalist Harry Kahn 1922 abgeklärt:

251 Vgl. DECKART, Deutsch-englische Verständigung; HOLLENBERG, Englisches Interesse am Kaiserreich, S. 60–113; KENNEDY, The Rise of the Anglo-German Antagonism, S. 287; RAMSDEN, Don't Mention the War, S. 86–88; GEPPERT, Pressekriege, S. 364–371.

252 American Plays in Berlin, THE NEW YORK TIMES, 3. 3. 1908.

253 PLAYFAIR, Hammersmith Hoy, S. 172–174.

254 DERWENT, The Derwent Story, S. 67.

255 Oscar Meyer-Elbing, Wiesbadener Maifestspiele und Naturtheater 1909, BÜHNE UND WELT 11 (1909), 2. Bd., S. 795–801, hier S. 798f.

256 PLAYFAIR, Hammersmith Hoy, S. 175; ähnlich: DERWENT, The Derwent Story, S. 69.

257 Vgl. die Nachrufe Frank E. Washburn Freund, The Theatrical Year in Germany, THE STAGE YEAR BOOK (1910), S. 58–69; Mme. Meta Illing, THE TIMES, 28. 12. 1909, S. 11; Meta Illing Dead, THE NEW YORK TIMES, 27. 12. 1909.

Völkerverständigung ist eine schöne Sache. Aber es ist keine so leichte Sache, wie viele Leute sich einbilden. Verständigung erfordert Verständnis, Verständnis der Völker für einander; das aber wieder setzt Kenntnis voraus, Kenntnis der Völker von einander. Wie aber verbreitet man am besten gegenseitige Kenntnis und damit Verständnis? Dadurch, das ist die Modemeinung, daß man allerhand austauscht. Nicht bloß Waren und Geschäftsreisende; daß das nicht genügt, hat sich immerhin herumgesprochen. Nein, sogenannte geistige Güter, womöglich gleich samt ihren Trägern. […] Man darf meist noch von Glück sagen, wenn das Ergebnis all dieser vordringlichen und nicht immer billigen Mitmacherei gleich Null bleibt und sich nicht direkt ins Negative auswächst, indem sie, statt zum Abbau, zur Bestätigung oder gar Verstärkung alter Vorurteile der Völker gegeneinander beiträgt.[258]

Der Idealismus, der Grein und Illing ausgezeichnet hatte, war in der nüchterneren Nachkriegszeit nicht mehr vorstellbar. Und doch gelang gerade in den späten zwanziger Jahren, was vor dem Krieg fehlgeschlagen war: die Gründung eines englischen Theaters in Berlin. Allerdings handelte es sich dabei eher um „eine Art Liebhabertheater der Professionellen“, das heißt, professionelle Schauspielerinnen und Schauspieler spielten zu ihrem eigenen Vergnügen und für das interessierte Publikum in englischer Sprache.[259] Immerhin zeigte dieser Verein über sechs Jahre ein bis zwei Mal im Jahr in wechselnden Theatern einen Klassiker des englischen Unterhaltungstheaters. Der Kritiker der *Vossischen Zeitung* war in der Regel voll des Lobes für die deutschen Schauspieler, die sich dieser Übung unterzogen.[260] Dass er sich aber gleich bei einer der ersten Vorstellungen zu dem Kommentar hinreißen ließ, „die besten englischen Schauspieler sind in Berlin anzutreffen“, zeigt, dass sich die Einstellung zum britischen Theater kaum verändert hatte.[261] Wie vor dem Krieg waren es nicht die Intellektuellen und Kritiker, sondern die Praktiker des Theaters, die sich offen gegenüber anderen Kulturen zeigten. Selbst gestandene Schauspielerinnen wie Tilla Durieux machten sich die Mühe, ihre Rollen auf Englisch einzustudieren, obwohl damit kein Geld zu verdienen war. Denn letztlich blieb auch dieses Projekt eine elitäre Angelegenheit, die nur eine kleine Minderheit erreichte. Die Mehrheit der Theaterbesucher blieb schon aufgrund fehlender englischer Sprachkenntnisse außen vor.

Zwischenfazit

Das kommerzielle Unterhaltungstheater war eng mit den Metropolen verbunden und eine wesentliche Attraktion ihrer Vergnügungsviertel. Nirgends – ausgenommen nur der Broadway in New York – fand sich eine vergleichbare Konzentration wie im Londoner West End. In Berlin war sie nie so ausgeprägt, aber um 1900 doch ausgeprägter als heute. In unmittelbarer Nähe der Friedrichstraße befanden sich zeitweise über ein Dutzend Bühnen. Mit der Ausbildung der ‚Cityfiliale‘ am

[258] Harry Kahn, Austauschtheater, Die Weltbühne 24 (1922), S. 987–990, hier S. 987.
[259] Wolf Zucker, Englisches Theater, Die Weltbühne 24 (1928), 2. Bd., S. 830 f., hier S. 831.
[260] Vgl. Vossische Zeitung, 3. 3. 1925, 13. 6. 1925, 5. 10. 1925, 10. 10. 1925, 29. 3. 1926, 27. 5. 1926, 13. 10. 1926, 30. 11. 1926, 26. 1. 1927, 4. 5. 1928, 22. 3. 1929, 6. 12. 1929, 7. 10. 1930, 14. 4. 1931; siehe auch English Plays in Berlin, The Times, 18. 10. 1929, S. 14.
[261] C. A. Bratter, Englisches Theater deutscher Künstler, Vossische Zeitung, 5. 10. 1925.

Kurfürstendamm entwickelte sich hier ein zweites, allerdings wesentlich kleineres Theaterviertel. Im Unterschied zu London kreiste das Theaterleben Berlins – wie die Stadt selbst – also um zwei Zentren. Obwohl es immer auch Theater außerhalb des Theaterviertels gab, unterhielten diese im Gegensatz zu jenen im Theaterviertel, die sich sowohl an die Bevölkerung der gesamten Stadt wie an den zunehmend wichtigeren Tourismus richteten, vor allem die lokale Einwohnerschaft. Nur die wenigsten von ihnen bestanden über den Zweiten Weltkrieg hinaus.

Die Konzentration der Theater in spezifischen Vierteln hatte primär ökonomische Gründe, denn nur im Zentrum bestand Anschluss an den lokalen Nah- und den überregionalen Fernverkehr, nur hier gab es den notwendigen kontinuierlichen Strom von potentiellen Theaterbesuchern. Im Zuge der Citybildung stiegen die Bodenpreise und Mieten in der Innenstadt, sodass sich im Zentrum nur noch einträgliche Gewerbe und Dienstleitungen wie Hotels, Restaurants, Warenhäuser und eben Theater behaupten konnten. Diese teilten nicht nur denselben urbanen Raum und dasselbe Publikum, sondern waren auch durch wirtschaftliche Beziehungen untereinander verknüpft. So wie das Theater eingebunden war in den Körper der Stadt, so war auch der Theaterbesuch ein integratives Erlebnis, Teil der Erfahrung der Großstadt, zu der es selbst wesentlich beitrug, indem es die Besucher anzog und noch in der Nacht für belebte Straßen sorgte. Nirgends war die Stadt ‚städtischer' als im West End und in der Friedrichstraße.

Der Zentralisierung des Theaters in einem Stadtviertel entsprach die Zentralisierung des nationalen Theaterlebens in der Metropole. London war schon immer das Herz des britischen Theaters gewesen, aber das Wachstum des Tourneewesens im Laufe des 19. Jahrhunderts bedeutete, dass lokale Theaterensembles unrentabel wurden. Stattdessen vermieteten die Theaterbesitzer in den Mittel- und Kleinstädten ihre Bühnen an Unternehmer aus London. Im föderalen Deutschland war diese Entwicklung nie so ausgeprägt. Zwar „erlangte Berlin vor 1914 nicht das kulturelle Übergewicht einer dominierenden Nationalmetropole von der Art von London, Wien oder Paris", doch lässt sich am Theater nachvollziehen, wie sein Einfluss kontinuierlich wuchs.[262] Wie gebannt schauten die Direktoren in der Provinz auf das Vorbild Berlins. Dennoch gab es auch gegenläufige Tendenzen. Zum einen provozierte die Dominanz der Metropole den Ruf nach größerer Eigenständigkeit und Unabhängigkeit, der in Großbritannien die Entwicklung eines *repertory movement* und in Deutschland die Stärkung der Stadttheater zur Folge hatte. Zum anderen führten die steigenden Kosten dazu, dass Londoner Direktoren neue Inszenierungen zunächst in der Provinz ausprobierten und dass Berliner Direktoren riskante artistische Experimente scheuten. Die Zentralisierung des Theaterlebens war also weder umfassend noch unumkehrbar.

In Verbindung standen die Theater in den Metropolen aber nicht nur zu den Bühnen in der Provinz, sondern auch zum Theater in anderen Metropolen. Die Versuche ein deutsches Theater in London, ein englisches Theater in Berlin zu

262 Osterhammel, Die Verwandlung der Welt, S. 393.

gründen, bezeugen zunächst einmal den Kosmopolitismus der Metropolen mit ihren fremdsprachigen Minderheiten. Zwar war die deutsche Minorität in London wesentlich größer als die englischsprachige in Berlin, dafür legten die Berliner umso mehr Wert darauf, ihre Weltläufigkeit unter Beweis zu stellen. Darüber hinaus führten sie die Komplexität der deutsch-englischen Beziehungen im Zeitalter des Imperialismus vor Augen: Sie wollten die Entfremdung zwischen den beiden Ländern aufheben und manifestierten sie zugleich. Dennoch zeigten sie noch in ihrem Scheitern, wie eng die Theaterlandschaften von London und Berlin miteinander vernetzt waren. Obschon viele Akteure in nationalen Kriterien dachten, überschritten sie doch gleichzeitig die Grenzen der Nationalstaaten. London und Berlin waren als Hauptstädte gleichermaßen Konkretisierungsräume des Nationalen wie des Transnationalen.

> Die Raumbilder sind Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.
>
> Siegfried Kracauer[263]

> Es gibt eine Geographie der Operette, eine ganz eigene Geographie der Operette, und sie ist ganz anders als jede andere Geographie.
>
> Arthur Kahane[264]

2.3 Inszenierte Räume

Nachdem in den beiden vorangegangenen Kapiteln das Theatergebäude als physischer und sozialer Raum sowie seine Lage in der Metropole im Mittelpunkt standen, geht es im Folgenden um die Repräsentation von Räumen auf der Bühne, also um die zweite von Henri Lefebvre beschriebene Kategorie. Denn nicht nur Landkarten und Stadtpläne repräsentieren Räume, sondern auch Fotografien, Romane, Filme und Theateraufführungen. Die Raumbilder des populären Unterhaltungstheaters basierten zwar oft auf realen Räumen, dennoch besaß die Operette eine ‚ganz eigene Geographie', die sich von jeder anderen Geographie unterschied. Für den Historiker sind die vorgestellten Räume jedoch genauso interessant wie reale oder vermeintlich reale Räume. Denn Siegfried Kracauer zufolge sind alle Raumbilder ‚Träume einer Gesellschaft', die mehr über diese selbst und ihre soziale Wirklichkeit aussagen als über die Räume, um die es vorgeblich geht. Deshalb sind die Bühnenräume auch als Repräsentationsräume im Sinne der dritten Kategorie Lefebvres zu verstehen.[265] Das folgende Unterkapitel rekonstruiert die Raumbilder des populären Musiktheaters, um die dahinter verborgenen Klischees, Ansichten und Vorstellungen zu entschlüsseln. Entsprechend der Anlage der Studie wird dabei zunächst gefragt, wie in London und Berlin die eigene Stadt und die jeweils andere Nation auf der Bühne dargestellt wurden, bevor der um 1900 so populären Exotismus, d. h. der Darstellung der außereuropäischen Welt auf der Bühne betrachtet wird.

Metropolen

„The real achievement of the theater in this age of cities was to make theaters of the cities themselves", schreibt der Theaterhistoriker Michael Booth.[266] Zwar habe die Stadt auch früher bereits als Kulisse gedient oder Charaktere geliefert, aber erst in viktorianischer Zeit sei sie selbst zum Gegenstand geworden – und das sowohl als visuelle Versinnbildlichung des täglichen Lebens wie als Symbol. Stadt

263 Kracauer, Über Arbeitsnachweise, S. 186.
264 Kahane, Theater, S. 151.
265 Vgl. Lefebvre, Production of Space, S. 33; Gottdiener, Space, Difference, Everyday Life, S. 36 f.
266 Booth, The Metropolis on the Stage, S. 211.

hieß dabei im britischen Kontext nicht irgendeine Stadt, denn: „For the Victorians the city of drama was London".[267] Bei den Bühnenwerken, die Booth diskutiert, handelt es sich um viktorianische Melodramen wie *London by Night* (1845), *London Vice and London Virtue* (1861), *The Streets of London* (1864), *The Great Metropolis* (1874), *The Lights of London* (1881), *The Great World of London* (1898).[268] Wie Booth zeigt, sind diese Melodramen eine faszinierende Quelle, aus der sich viel über das Zeitalter der Urbanisierung erfahren lässt.[269] Dabei behandelten sie fast ausschließlich die negativen Aspekte der Stadt wie Kriminalität, Alkoholismus und Prostitution und idealisierten so *ex negativo* das Dorfleben.[270] Die Konfrontation zwischen Stadt und Land geschah oft in Form einer jungen Frau, die nach London kommt, um Arbeit zu finden, und deren Gutgläubigkeit von einem rücksichtslosen Mann ausgenutzt wird. Am Ende siegte dann entweder ihre Tugend über die Niedertracht der Bösartigen oder sie ertränkte sich in der Themse.[271]

Eine sozialkritische Dimension gewann das Melodrama dadurch, dass es das Elend im East End von London mit dem Reichtum seiner bürgerlichen Vororte kontrastierte. In *The Great World of London* von 1898 spielte die erste Szene in einem Londoner Slum, die zweite hingegen in einem Villenvorort.[272] Trotz ihrer meist überzeichneten Plots banspruchten die Melodramen, ein authentisches Bild von London zu liefern. *The Great World of London* beispielsweise enthielt den Vorsatz: „This Drama contains some of the most original scenes of London life ever presented on the Stage. All of which have been witnessed by Mr. George Lander [...] in his capacity as a newspaper correspondent".[273] Diesem Motto entsprach das Stück durch die möglichst wirklichkeitsgetreue Wiedergabe urbaner Charaktere, Szenen und Orte. Es zeigte „some of the most familiar aspects of London life. There were newspaper boys and passengers at Liverpool Street station, a lifelike representation of an East End Salvation Army shelter and a train in motion".[274] Obwohl noch bis zum Ersten Weltkrieg neue Melodramen herauskamen, büßte das Genre bereits vor 1900 an Popularität ein. Seine Hochphase fiel zusammen mit einer Epoche beschleunigter Urbanisierung, in der täglich mehrere Hundert Menschen auf der Suche nach Arbeit nach London zogen. Wie in vielen anderen Städten führte das rasante Bevölkerungswachstum auch hier zu einer Verschärfung der sozialen Unterschiede, zu Überbevölkerung und zur Entstehung von Slums – und

[267] Ebd., S. 212.
[268] Vgl. ebd.
[269] Zum Melodrama siehe BOOTH, English Melodrama; ders., Melodrama and the Working Class; SCHMIDT, Ästhetik des Melodramas; SCHNEILIN, Melodrama; MAYER, Encountering Melodrama.
[270] Vgl. BOOTH, The Metropolis on the Stage, insbes. S. 213, 216 f.
[271] Vgl. BOOTH, The Social Value of Nineteenth-Century English Drama, S. 70.
[272] Vgl. The Great World of London, BL, MSS LCP 53523; siehe auch BOOTH, The Social Value of Nineteen-Century English Drama, S. 70; WILSON, East End Entertainment, S. 133 f.; DAVIS, The East End, S. 214.
[273] The Great World of London, BL, MSS LCP 53523.
[274] WILSON, East End Entertainment, S. 133 f.

eben hier fand das Melodrama seine Themen und sein Publikum, denn die genannten Melodramen liefen überwiegend in den großen Theatern des East End.[275] Als sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Zuzug nach London allmählich verlangsamte und mit dem London County Council eine Behörde ins Leben gerufen wurde, die ordnend in die Entwicklung der Stadt eingriff, Infrastrukturmaßnahmen durchsetzte und Slums abriss, verlor auch das Melodrama allmählich an Relevanz. Gleichzeitig wurden viele Theater im East End in Music Halls, später in Kinos umgewandelt. Eine veränderte Stadt verlangte nach anderen, neuen Ausdrucksformen, nun schlug die Stunde der Musical Comedy.

In Deutschland behauptete das Melodrama nie die Bedeutung, die es in Großbritannien besaß.[276] Möglicherweise lag das an der hier später einsetzenden Urbanisierung. Als nach der Reichsgründung die Themen des Melodramas auch in Berlin aktuell wurden, spielte die an die proletarische Bevölkerung des Berliner Ostens gerichtete Bühne wie das Rose-Theater durchaus Stücke, die in vielem an die Londoner Melodramen erinnern.[277] 1902 kam hier beispielsweise ein ‚Sittenbild' mit dem Titel *Gefallene Mädchen* heraus, in dem ein unter seinem trunksüchtigen Vater leidendes Mädchen von einem reichen Bankier korrumpiert wird, um am Ende doch seine moralische Integrität zu bewahren.[278] Kurz vor dem Ersten Weltkrieg brachte dasselbe Theater mit *Die Sünden der oberen Zehntausend* sogar eine Adaptation eines englischen Melodramas, das eine „nächtliche Verbrecherjagd über die mondbeschienene Themse, dicht an einem lebensgefährlichen Wasserfall vorbei" bot.[279] Der Kommentar eines Kritikers, das Stück besitze alle „Vorzüge eines Sensationsfilms", lässt darauf schließen, dass das Melodrama erst zu einer Zeit nach Berlin kam, als der Film ihm bereits den Rang abgelaufen hatte.[280] Anders als die Bühnen im East End war das Rose-Theater auch keineswegs auf Melodramen spezialisiert, sondern brachte sie als Teil eines abwechslungsreichen Programms, das ebenso Klassiker, Operetten, Lustspiele, Possen und Revuen enthielt.[281]

Dass Melodramen in den Spielplänen der Berliner Theater kaum vorkamen, heißt allerdings nicht, dass die Stadt hier keinen Ort auf der Bühne gehabt hätte. Etwa zur selben Zeit als in London das Melodrama zu florieren begann, impor-

275 Vgl. Booth, The Metropolis on the Stage; ders., Melodrama and the Working Class; Wilson, East End Entertainment; Davis, The East End.

276 Vgl. Schneilin, Melodrama, S. 599.

277 Vgl. Heinrichs, Das Rose-Theater; Freydank, Entstehungsgeschichte eines Vorstadttheaters; Baumgarten, Die Roses und ihr Publikum; ders., Volksstück und Posse.

278 Vgl. Berliner Lokalanzeiger, 18. 6. 1902.

279 Berliner Börsencourier, 23. 11. 1912; dabei handelte es sich wahrscheinlich um eine Adaption von *The Sins of Society* von Carl Raleigh und Henry Hamilton aus dem Jahr 1909.

280 Ebd.

281 Vgl. die im Briefwechsel mit dem Polizeipräsidium erwähnten eingesandten Stücke und Theaterkritiken, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-579, A Pr. Br. Rep. 030-05-587, A Pr. Br. Rep. 030-05-588, A Pr. Br. Rep. 030-05-589, sowie Baumgart, Volksstücke und Posse; ders., Der Rose-Garten und die Operette; Baumeister, Theater und Metropolenkultur; Hochmuth und Niedbalski, Kiezvergnügen in der Metropole.

tierten Berliner Theaterdirektoren und -autoren aus Wien das Genre der Lokalposse und passten es den örtlichen Bedingungen an.[282] Der bekannteste Autor Berliner Lokalpossen war David Kalisch. In Breslau geboren und zeitweise in Paris ansässig, fand er in Berlin eine bleibende Heimat und seinen Gegenstand, zunächst als Journalist, dann als Bühnenautor mit Stücken wie *Berliner auf Wache* (1848), *Berlin bei Nacht* (1849), *Die Bummler von Berlin* (1854) und *Berlin, wie es weint und lacht* (1858).[283] Im Gegensatz zum Melodrama war die Lokalposse ein komisches Genre. Inhaltlich befasste sie sich weniger mit den Abgründen der Großstadt, als dass sie lokale Charaktere, Ereignisse und Themen parodierte.[284] Eines von Kalischs bekanntesten Stücken war *Der Haussegen oder Berlin wird Weltstadt*, das sich schnell zu einem „Symbol der aufstrebenden Metropole" entwickelte.[285] Als diese Posse 1866 erschien, war Berlin in jeder Hinsicht noch weit davon entfernt, als Weltstadt gelten zu können. Kalischs ironische Formel ging jedoch schnell in allgemeinen Gebrauch über, wie der britische Verleger und Autor Henry Vizetelly bei einem längeren Berlin-Aufenthalt in den siebziger Jahren beobachtete: „The mot d'ordre, however, was given, ‚Berlin wird Weltstadt' was in every mouth, echoed in every newspaper, and placarded over the Litfass columns."[286] Was später die Forderung nach einem ‚Platz an der Sonne' für das Deutsche Kaiserreich war, das war die Formel ‚Berlin wird Weltstadt' schon früh für seine Hauptstadt: Sie erhob den Anspruch auf Weltgeltung und löste ihn zugleich rhetorisch ein. Wie manche Deutsche ihr Land als Nachzügler unter den Nationen empfanden, so wussten viele Berliner, dass ihre Stadt es weder an Größe und Geschichte noch in wirtschaftlicher Bedeutung und internationaler Geltung mit etablierten Metropolen wie Paris und London aufnehmen konnte – doch das hielt sie nicht davon ab, ihre Stadt mit ihnen zu vergleichen.

Von der Lokalposse führt ein direkter Weg zu den Jahresrevuen, die seit 1903 am Metropol-Theater herauskamen. Schon als Direktor des Central-Theaters hatte Richard Schultz die Zugkraft von ‚Berlin' erkannt, das im Zentrum einer ganzen Reihe von eigens für diese Bühne geschriebenen Stücken stand. Am erfolgreichsten von ihnen war *Eine tolle Nacht* von Wilhelm Mannstaedt und Julius Freund, das in fünf Bildern einzelne Aspekte des Berliner Nachtlebens thematisierte. Sein Protagonist war der Fabrikant Pieper, der nach langer Abwesenheit in der Provinz wieder einmal nach Berlin kommt:

Ist man in Berlin geboren,
So wie ich,
Bleibt man immer unverfroren
Glauben Sie nicht?

282 Zur Definition siehe Klotz, Bürgerliches Lachtheater, S. 89.
283 Kalischs Stücke liegen vor in zwei Bänden als Kalisch, Hunderttausend Taler.
284 Zu Kalisch und der Lokalposse siehe auch Schneidereit, Berlin, wie es weint und lacht; Nöbel, ‚Damals war's', Jansen und Lorenzen, Possen, Piefke und Posaunen, insbes. S. 50.
285 Stern, Gold und Eisen, S. 238.
286 Vizetelly, Berlin under the New Empire, 1. Bd., S. 165.

Zwänge durch die Menschenmenge
Mich umher,
Diese Enge im Gedränge
Paßt mir sehr![287]

Pieper ist zwar in Berlin geboren, lebt aber schon seit Langem in der Provinz, weshalb er zugleich Einheimischer und Fremder ist. Dieses Gefühl dürfte bei dem Publikum des Central-Theaters auf Resonanz gestoßen sein, stammten doch aufgrund des rasch voranschreitenden Wachstums der Stadt viele von ihnen aus anderen Teilen Deutschlands. Doch die eigentliche Hauptfigur war Berlin selbst. Ihm näherte sich das Stück in einer Art dramatisierter Stadtführung, die, wie der Presse zu entnehmen ist, sich der Form nach bereits der Revue annäherte. Der *Berliner Courier* meinte, das Stück böte anstatt „einer Handlung […] ein tolles Charivari, ein buntes Durcheinander, ein unerzählbares Kopf d'runter, Kopf d'rüber" und die *Volkszeitung* bestätigte, die „Dichter hielten sich bei der Erfindung einer Handlung nicht weiter auf".[288] Dennoch zeigte sich die Kritik überwiegend angetan und das galt erst recht für das Publikum, dessen „Jubel […] sich von Bild zu Bild" steigerte.[289] Dieser Erfolg zog sogar die Aufmerksamkeit der *Era* auf sich, die fand, das Stück sei „a series of gorgeously extravagant, somewhat disconnected pictures, replete with jokes of more or less doubtful character".[290] Möglicherweise angelockt von diesem Bericht sicherte sich George Edwardes die Rechte an *Eine tolle Nacht*. Unter dem Titel *The Circus Girl* brachte er es ein knappes Jahr später am Gaiety Theatre heraus.[291]

Der Erfolg am Central-Theater ermöglichte es Richard Schultz, das wesentlich teurere, aber zentraler gelegene Theater Unter den Linden zu übernehmen. Bereits durch die Umbenennung in Metropol-Theater kündigte er an, dass er das Erfolgsrezept, Theater über Berlin für Berlin zu bieten, fortzuführen gedachte. Auf Stücke wie *Rund um Berlin*, *Ne feine Nummer* und *Berlin bleibt Berlin* folgten dann seit 1903 die Jahresrevuen. Als dramaturgische Klammer diente ihnen allen – wie schon in *Eine tolle Nacht* – das Rundreiseschema, das heißt der Besuch eines auswärtigen Gastes, dem die Sehenswürdigkeiten der Stadt vorgeführt wurden.[292] Dabei reichte die Bandbreite der Themen von politischen und gesellschaftlichen Ereignissen bis hin zu den ebenso lästigen wie omnipräsenten Baustellen. In *Neuestes! Allerneuestes!* beispielsweise klagte ein von Kopf bis Fuß bandagierter Berlin-Tourist, der „blos 'nen kleinen Bummel über die aufgebuddelten Linden machen" wollte, dreimal abgestürzt zu sein, „in ein Gasloch, ein elektrisches Loch

287 Freund und Mannstaedt, Eine tolle Nacht, S. 17.
288 Undatierte Zeitungsartikel abgedruckt in: ebd., S. 3f.
289 Ebd., S. 6.
290 The Drama in Berlin, The Era, 14. 9. 1895, S. 11.
291 Vgl. The Circus Girl, BL, MSS LCP 53601; siehe auch Hollingshead, ‚Good Old Gaiety', S. 73; Hymen, The Gaiety Years, S. 90–92; Gänzl, The Encyclopedia, S. 274f.; es war auch am Broadway zu sehen und wurde noch 1927 verfilmt, http://www.imdb.com/title/tt0138138/ [4. 11. 2011].
292 Vgl. Kothes, Die theatralische Revue, S. 30–32; Jansen, Glanzrevuen, S. 22.

und ein Telephonloch".[293] Fünf Jahre später, in *Donnerwetter – tadellos!* war er dann bestens vorbereitet. Sein „Touristenkostüm für Berlin innere Stadt" enthielt ein Rettungsseil, eine Grubenlampe, „'ne solide Spitzhacke natürlich auch und für 8 Tage Proviant, falls ich mir in den Katakomben verlaufen sollte".[294] Keine Vorkehrung half jedoch gegen die Einsicht: „Ich kenne mein schönes altes Berlin gar nicht wieder."[295] Solche nostalgischen Kommentare aber waren die Ausnahme in den Jahresrevuen, galten doch selbst die Baustellen letztlich als Ausweis von Berlins Wachstum und Modernität.

Nicht nur auf der Ebene der Texte wurde die Stadt thematisiert, Richard Schultz legte auch großen Wert darauf, dass die Bühnenbilder sie so realistisch wie möglich abbildeten. *Eine tolle Nacht* spielte an der Kreuzung Unter den Linden/Friedrichstraße, in *Ein tolles Jahr* zeigte die Bühne „die Kranzlerecke unter den Linden", in *Der Teufel lacht dazu* war „das bekannte Strassenbild der Friedrichstrasse an der Behrenstrasse […] mit dem Blick auf den Eingang der Passage" zu sehen, in *Das muß man seh'n!* eine Nachbildung der Jägerstraße mit dem Linden-Buffet und in *Die Nacht von Berlin* „die Behrenstrasse" und das „hell erleuchtete Palais de danse".[296] Es ist kein Zufall, dass immer wieder diese in unmittelbarer Nachbarschaft gelegenen Straßen gezeigt wurden. Denn die Kreuzung von Unter den Linden und Friedrichstraße, wo sich die Menschenmassen am dichtesten drängten, war vor dem Ersten Weltkrieg einer der urbansten Orte in Berlin. Außerdem befand sich genau hier das Metropol-Theater, das sich als Ausweis der Groß- und Weltstädtigkeit Berlins präsentierte. Nirgends wird diese Verbindung zwischen Berlin und dem Metropol-Theater deutlicher als in dem Couplet *Die kleine Tingeltangeleuse*:

Metropolinchen –
Schatz an der Spree,
Dich hab'n die Herr'n
Zum Fressen gern,
Weil Du modern – vom Kopf zur Zeh'!
Wie du Dich rausgemaust,
Das ist 'ne wahre Pracht,
Berlin ist immer schön
Jedoch am schönsten in der Nacht!
Was schadet's denn, dass meine Tugend
Hat hie und da 'nen kleinen Sprung?
Ich hab' die Fehler meiner Jugend,
Ich bin als Weltstadt noch so jung![297]

Auf den ersten Blick scheint mit ‚Metropolinchen' das Metropol-Theater gemeint, das seine Abstammung aus dem Tintgeltangel nicht verleugnete. Gegen Ende aber

[293] Neuestes! Allerneuestes!, 3. Bild, 2. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 2638.
[294] Donnerwetter – tadellos!, 2. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4214.
[295] Ebd.
[296] Ein tolles Jahr, 2. Bild, TSFU, NL Freund 97/02/W172; Der Teufel lacht dazu, 2. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3620; Die Nacht von Berlin, 3. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 5140.
[297] Das muß man seh'n!, 4. Bild, 1. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.

spricht Berlin selbst und stellt sich als junge Weltstadt vor. Hier schloss sich der Kreis zur Lokalposse. Was einst mit David Kalischs *Der Haussegen oder Berlin wird Weltstadt* begonnen hatte, fand in den Metropol-Revuen der Jahrhundertwende seinen vorläufigen Höhepunkt.

Die Modernität und den Kosmopolitismus Berlins unterstrichen die Metropol-Revuen oft durch Vergleiche mit anderen Metropolen. Schon in *Eine tolle Nacht* meinte der Fabrikant Pieper, er habe „schon viel soupiert, mit Pariserinnen, Engländerinnen, Spanierinnen, geradezu entzückend, doch mit keiner so gemüthlich, so nett, als mit der Berlinerin", wobei die Berlinerin pars pro toto für die Stadt stand.[298] Während Paris der Maßstab war, an dem sich die Urbanität und die Vergnügungsindustrie Berlins messen lassen musste, galt es den Revuen als ausgemacht, dass London auf diesem Gebiet nicht mithalten konnte. In *Hurra! Wir leben noch* trat ein Berliner „Saisonlöwe" auf, der nach London gefahren war, um das britische Nachtleben zu studieren. Das hatte ihn aber „[f]abelhaft enttäuscht! Leute haben ja gar keine Ahnung von Nachtleben. Und um Ihnen unsere Ueberlegenheit zu zeigen, habe ich den ersten Snob Londons Mstr. Twostep mit herüber gebracht!" Daraufhin stimmten der Saisonlöwe und Mr Twostep das *Berlin-London-Bummelduett* an:

Saisonlöwe:	In Berlin fängt's Leben an, der rechte Saus und Braus, Wenn die Nacht beginnt, Wenn die Nacht beginnt!
Engländer:	An der Themse legt man sich in's Bett und schläft sich aus, Wenn die Nacht beginnt, Wenn die Nacht beginnt!
Saisonlöwe:	Ja, in der Nacht, da klingt's und singt's am grünen Strand der Spree
Engländer:	Doch in London bei der Nacht Wird die Großstadt zugemacht!
Saisonlöwe:	Mit den süßen Mädeln trifft man sich im séparé!
Beide:	An der Themse Mit der Bremse In der Schute kommt die gute Heilsarmee
Engländer:	Am Themsestrand Nicht amüsant
Saisonlöwe:	Nur bei den Spreeathenern Lebt es sich pikant! Beim Berliner Snob Die echte Bummelei –
Engländer:	Lernt der lange Piccadilly – boy![299]

Das Klischee, nachts begegne man am ‚Themsestrand' allenfalls der Heilsarmee, eine ‚echte Bummelei' sei hier jedoch nicht möglich, war in Berlin äußerst verbreitet. Die Aussage des Bummel-Duetts war klar: London mochte in anderen Bereichen – in Größe, Bevölkerung, Wirtschaft oder als Finanzmarkt – Berlin überlegen sein, was hingegen das Nachtleben anging, konnte es mit dem ‚Spree-

298 Freund und Mannstaedt, Eine tolle Nacht, 3. Bild, 2. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-01 Nr. T 298.

299 Hurra! Wir leben noch!, 3. Bild, 1. Szene, TSFU, NL Julius Freund 97/102/W184.

athen‘ nicht mithalten. Dieser Topos findet sich in unzähligen Stadtschilderungen, wobei meistens nicht London, sondern das für seine Vergnügungsindustrie berühmte Paris als Vergleichsobjekt herhielt: „Das Berliner Nachtleben ist erwiesenermaßen mit dem Nachtleben keiner anderen Stadt, selbst nicht mit dem von Paris zu vergleichen, und charakterisiert Berlin einzigartig als Weltstadt“, meinte der Führer *Berlin für Kenner*.[300] Und Satyr ergänzte in seiner Beschreibung der *Lebeweltnächte der Friedrichstraße*: „Galt früher Paris als die Stadt des Lichts und des Lasters, als die Geburtsstätte aller illegitimen Freuden, […] so ist man sich heute auf dem ganzen Erdenrund darüber einig, daß die Berliner Nächte das Lockendste bieten.“[301] Wo es anderer Belege ermangelte, musste das Nachtleben herhalten, um den Kosmopolitismus Berlins zu unterstreichen – und offensichtlich bedurfte es dieser Bestätigung, um sich der eigenen Stellung zu versichern. Der geradezu obsessive Zwang, sich mit anderen zu vergleichen und die eigenen Vorzüge herauszustellen, war Ausdruck des Minderwertigkeitsgefühls der ‚Parvenupolis‘, wie auch Peter Jelavich meint: „It would hardly have been necessary to provide constant comparisons with Paris, London, and Vienna if the Metropol had been confident about the status of Berlin.“[302] Obwohl Mr. Twostep vordergründig eine Karikatur auf die puritanischen Engländer war, zielte das Duett eigentlich auf jene ab, die gegen die Berliner Vergnügungsindustrie polemisierten und denen hier beigebracht werden sollte, wie man sich amüsiert.

Die Jahresrevue war nicht das einzige Genre, das die Stadt zum Thema machte. Etwa zeitgleich mit ihr entwickelte sich in Berlin eine eigene Spielart der Operette. Die erste Berliner Operette war *Frau Luna* von Paul Lincke und Heinrich Bolten-Baeckers, die 1899 als Teil eines Varieté-Programms am Apollo-Theater herauskam, wo sie mit über 600 Aufführungen einen spektakulären Erfolg erlebte.[303] Das beliebteste Werk Linckes enthielt auch sein bis heute bekanntestes Lied: *Das ist die Berliner Luft*, womit „kein meteorologisches Phänomen, sondern eine unschlagbare geistige Frische und Wachheit“ gemeint war.[304] Berlin wurde darin charakterisiert als ein Ort, an dem man „für wenig Moos / den dicken Wilhelm machen“ kann.[305] Wie die Jahresrevuen, so orientierten sich auch die Operetten an gängigen Berliner Klischees und brachten sie zugleich überhaupt erst hervor. Die Melodien von Lincke „summte ganz Berlin“, da Straßenmusikanten und Drehorgelmänner sie bis in die hintersten Winkel der Stadt trugen.[306] Dennoch ging die Operette nie eine so enge Verbindung mit Berlin ein wie mit Wien. „Von einem Berliner Operettenstil kann man ernsthaft nicht reden“, befand der Kri-

[300] Berlin für Kenner, S. 13.
[301] Satyr, Lebeweltnächte der Friedrichstraße, S. 7.
[302] Jelavich, Berlin Cabaret, S. 112.
[303] Zur Berliner Operette siehe Kiaulehn, Berlin, S. 238; Born, Berliner Luft, insbes. S. 92; Schneidereit, Berlin, wie es weint und lacht, S. 51, 101–107; ders., Paul Lincke, insbes. S. 51–59; Jansen, Glanzrevuen, S. 22.
[304] Gay, Meine deutsche Frage, S. 26.
[305] Sperr, Das Große Schlager-Buch, S. 26.
[306] Modrow, Berlin 1900, S. 189; siehe dazu Richter, Der Berliner Gassenhauer, S. 102, 184 f.

tiker Karl Westermeyer, aber wahrscheinlich erwies er sich gerade deshalb als exportfähig.

Im Vergleich mit der Berliner Operette nahm die Stadt in der Londoner Musical Comedy eine geringere, wenn auch immer noch wichtige Rolle ein. Gleich in einer der ersten Musical Comedies, *In Town* von 1892, zeigt ein unbemittelter Lebemann einem aristokratischen Freund die Sehenswürdigkeiten Londons.[307] In *The Arcadians* von 1909 gab es in Form des Liedes *I like London* eine verhaltene Liebeserklärung an die britische Metropole.[308] Anstatt London aber uneingeschränkt zu feiern, wie es die Jahresrevuen im Fall von Berlin taten, verteidigte der Song die Stadt eher gegen ihre Gegner. Wie in diesem Beispiel war die Repräsentation der eigenen Stadt auf der Bühne sehr oft durch ein hohes Maß an Selbstironie geprägt, so auch in diesem Song aus *After the Girl*:

Oh, London town! – it used to be the case
That you were thought a dull and dreary place,
Of all your charms the chief
were fogs and cold roast beef;
No taxi cab were ever heard of then,
And people mostly went to sleep at ten,
Unless perhaps they read
‚The Times' in bed.
Oh, London! when we supped or dined,
Things we used to find
Fifty years behind;
You were simply ruled by Mrs Grundy,
No one dared to wear silk socks on Sunday;
Though we thought tricycling a treat,
And along the street
Growlers used to crawl,
Dear old London town,
You weren't a bad place, after all![309]

Hier wird London geradezu selbstironisch behandelt. Rücksichtslos werden die schlechten Seiten der Stadt herausgestellt: London ist langweilig und trist, in London gibt es nur Nebel und nie ist ein Taxi zu finden, London hängt anderen Orten fünfzig Jahren hinterher, dafür gehen seine Bewohner schon um zehn ins Bett. Damit erinnerte dieser Song stark an die negativen London-Klischees aus dem *Berlin-London-Bummelduett.* Allerdings weist gleich die erste Zeile daraufhin, dass hier ein vergangener Zustand geschildert wird. Die erste Strophe porträtierte London hauptsächlich deshalb als trist und verschlafen, damit die zweite die Neuerungen im gesellschaftlichen Leben der Stadt umso bunter ausmalen konnte. Es folgt eine Aufzählung modischer Vergnügungen, die von der Revue über das Glückspiel und das Dinieren in feinen Lokalen bis zum Tango-Tanzen reichte. Während die erste Strophe in der doppeldeutigen Aussage gipfelte: „You weren't a bad place, after all!", womit sowohl gemeint sein konnte, dass London nicht mo-

[307] Vgl. In Town, BL, MSS LCP 53509.
[308] The Arcadians, 3. Akt, BL, MSS LCP 1909/10.
[309] After the Girl, 2. Akt, 3. Szene, BL, MSS LCP 1922/24.

ralisch schlecht war, aber auch, dass es kein schlechter Ort zum Leben war, schloss die zweite mit: „You're quite a bad place, after all!" London hatte gelernt, sich zu amüsieren, und stand in seiner ‚Schlechtigkeit' nun nicht mehr hinter anderen Städten zurück.[310] Mit dieser Hymne auf London endete ein Stück, dessen Handlung zuvor nacheinander nach Paris, Amsterdam, Budapest und Berlin geführt hatte. Anders aber als im Metropol-Theater, wo der Saisonlöwe dem Engländer beibringt, wie man sich amüsiert, wurden diese Städte nicht gegen London ausgespielt.[311]

Nach dem Ersten Weltkrieg rückte auch in Berlin die Stadt, verglichen mit der zentralen Rolle, die sie in den Metropol-Revuen eingenommen hatte, ein Stück weit an den Rand. Von den 24 Bildern, aus denen *Für Dich!*, die Charell-Revue von 1925, bestand, spielte gerade noch eines an der Spree, andere führten das Publikum nach Venedig, in den Fernen Osten, an Bord eines Ozeandampfers, in die Alpen und zum Orakel von Delphi.[312] Hatte sich der Kosmopolitismus der Metropol-Revuen darin erschöpft, fremde Charaktere nach Berlin zu versetzen, wurde der Blick der Revue nun wahrhaftig global. Die Bedeutung des Lokalen nahm damit zwangsläufig ab. Einen ausgeprägteren Berlin-Bezug wiesen die Haller-Revuen im Admiralspalast auf. *Drunter und Drüber* von 1923 beispielsweise spielte zwar teils am Mississippi, in Belutschistan und Ägypten, begann aber in bekannteren Gefilden:

In der Friedrichstraßenenge
Welche Menge, welch' Gedränge!
Droschke, Auto und Gendarm,
Kesse Pärchen Arm in Arm.
Liebesleute, Diebesbeute,
Kleine Leute, feine Leute,
Alles ruft und knuppt und pufft,
Und ein Schrei geht durch die Luft:
Immer feste, immer munter,
Hier geht alles drüber und drunter!
Und je toller, desto lieber,
Hier geht alles drunter und drüber![313]

Auf den ersten Blick erinnert diese Friedrichstraßenszene stark an das Auftrittslied des Fabrikanten Pieper in *Eine tolle Nacht.* Doch eine in vergleichbarer Art abgehackte, aufzählende und atemlose Schilderung der Großstadt sucht man in der Vorkriegszeit vergeblich. Darin glich es viel eher den Gedichten von Jakob van Hoddis oder George Grosz' expressionistischen Druckgraphiken. Wie bei ihnen verwies das Gedränge in den Straßen Berlins über sich selbst hinaus auf eine als

310 Ebd.
311 Vgl. ebd., 2. Akt, 2. Szene; siehe auch After the Girl, The Era 11. 2. 1912, S. 12; The Theatre, Academy, 21. 2. 1914, S. 242 f.; The Play Pictorial 24 (1914), Nr. 142; Gänzl, The Encyclopedia, S. 12 f.
312 Vgl. Haller et al., Für Dich, 1. Akt, 1. Lied.
313 Haller et al., Drunter und Drüber, 1. Akt, 1. Lied.

chaotisch empfundene Gegenwart, das ‚Drunter und Drüber' der Zeitläufte, das dieser Revue ihren Titel und ihr übergreifendes Thema gab.

Im offenen Widerspruch dazu stand ein anderes Berlin-Lied aus derselben Revue, der *Linden-Marsch*:

So lang' noch Untern Linden
Die alten Bäume blüh'n,
Kann nichts uns überwinden,
Berlin, du bleibst Berlin.
Wenn keiner treu dir bliebe,
Ich bleib dir ewig grün,
Du meine alte Liebe,
Berlin bleibt doch Berlin.[314]

Der *Linden-Marsch* setzte einen deutlichen Kontrapunkt zum Eingangslied: Wo dieses das Chaos des gegenwärtigen Berlins beschworen hatte, träumte er sich (und das Publikum) in Form eines Marsches in die Zeit vor dem Krieg zurück. Anstatt Urbanität und Modernität zu feiern, schwelgte er in Nostalgie. Zugleich erhob er Berlin zu einem der wenigen verlässlichen Fixpunkte in einer sich unaufhörlich wandelnden Welt.

Von den Operetten, die in der Zeit der Weimarer Republik herauskamen, spielten nur noch wenige im Berlin der Gegenwart, dagegen verlegten die Librettisten die Handlung immer öfter in ländliche Räume. Das bekannteste Beispiel ist *Im weißen Rößl* von 1930. Es spielte im Salzkammergut, wohin es das Publikum geradezu physisch versetzte, indem die Bühnenbildner sowohl den gesamten Innenraum des Großen Schauspielhauses als auch die Kulissen in ein Alpen-Diorama verwandelten.[315] Die Großstadt war hier nur noch insofern vertreten, als einer der Hauptcharaktere ein Berliner Unterwäschefabrikant namens Wilhelm Giesecke war, der den umgekehrten Weg des Fabrikanten aus *Eine tolle Nacht* ging, nämlich von der Großstadt in die Provinz, wo er sich im Alpenkostüm denkbar deplatziert ausnahm.[316] Das idyllische Salzkammergut diente als Gegenwelt zur hektischen Großstadt, als Ort, an dem die Großstädter zur Ruhe kommen.[317] Noch beschaulicher ging es in *Schön ist die Welt* zu, einer Operette von Franz Lehár, die im selben Jahr am Metropol-Theater herauskam und die in einer abgelegenen Bergwelt spielte. „Schön ist also die Welt nur in der Natur, jenseits von künstlich geschaffenen Lebensräumen, von Urbanität, von gesellschaftlichen Konventionen, den wüsten unsauberen Städten, der sozialen Differenzierung, den Sorgen und Ängsten der Weltwirtschaftskrise", resümiert Wolfgang Jansen, der den Operetten der dreißiger Jahre insgesamt eine „Abkehr von jeglicher Urbanität" attestiert.[318] Dabei handelte es sich aber wohl um kein spezifisch deutsches

[314] Ebda., 1. Akt, 6. Lied.
[315] Vgl. Berg, ‚Det Jeschäft ist richtig!'; Dömeland, Grosses Schauspielhaus, Berlin.
[316] Vgl. Benatzky und Charell, Im weißen Rößl.
[317] Vgl. Jansen, Schön ist die Welt, S. 222.
[318] Jansen, Schön ist die Welt, S. 225.

Phänomen, denn *Im Weißen Rössl* war in London und Paris ebenso populär wie in Berlin.[319]

Die unterschiedliche Repräsentation der Stadt auf der Bühne des Londoner und Berliner Unterhaltungstheaters spiegelte die unterschiedliche Entwicklung der beiden Städte wider. In London dominierte im 19. Jahrhundert das Melodrama, das vor allem die Schattenseiten der Urbanisierung zum Gegenstand hatte, in Berlin dagegen mit der Lokalposse eine Gattung des Lachtheaters. Auch während der Jahrhundertwende gab es graduelle Unterschiede in der Darstellung der Stadt. In den Jahresrevuen spielte Berlin eine viel wichtigere Rolle als London in den Musical Comedies, jedoch mag dies auch auf Unterschiede zwischen den beiden Gattungen zurückzuführen sein. Die Revue erinnerte bereits formal aufgrund ihrer Nummernstruktur an die „Hast des heutigen Lebens" und den „unaufhörliche[n] Wechsel der Eindrücke", den Georg Simmel 1903 als Charakteristikum der Großstadt ausmachte.[320] Zugleich fällt die unterschiedliche Behandlung der Großstadt auf: Während die Jahresrevuen dem Berliner Publikum schmeichelten, indem sie die Modernität der Stadt betonten und sie zur Weltstadt erhoben, war die Musical Comedy sehr viel selbstironischer. Dies lässt sich zumindest teilweise auf die unterschiedliche Stellung der beiden Metropolen zurückführen: Während London unbestreitbar die einzige hegemoniale Stadt der Zeit war, war Berlin der Newcomer unter den Metropolen. So lassen die Jahresrevuen zwischen den Zeilen ein Minderwertigkeitsgefühl erkennen. Neben den Unterschieden gab es jedoch auch Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten. Das ist auch daran abzulesen, dass eine Reihe von Stücken mit starkem Lokalbezug wie *Eine tolle Nacht* oder *The Arcadians* in der jeweils anderen Stadt adaptiert und dabei Anspielungen auf lokale Orte und Gegebenheiten ersetzt wurden. Dass es den Bearbeitern leicht fiel, Äquivalente zu finden, zeigt, dass London und Berlin sich in vielem ähnlicher waren, als es zeitgenössischen Beobachtern mitunter erschien.

Eine Gemeinsamkeit war die überwiegend positive Repräsentation der Metropole. Elend, Straßenprostitution und Kriminalität, wie sie die Erfahrung der Großstadt um 1900 prägten, kamen im populären Musiktheater nicht vor. Einerseits trug es damit dem Wunsch der Zuschauer Rechnung, die nicht auch noch im Theater mit solchen Problemen konfrontiert werden wollten. Andererseits bezog es damit eine Gegenposition zu der um 1900 vor allem in Deutschland verbreiteten Großstadtkritik. In der Metropole, dem „Labor des Fortschritts", waren viele neue Entwicklungen früher zu beobachten als anderswo.[321] Deshalb wurde sie für alle Übel der Zeit verantwortlich gemacht. Von wenigen Ausnahmen wie Georg Simmel abgesehen, dominierte vor allem im deutschen Bürgertum eine kulturpessimistische Sicht auf die Metropole.[322] Indem das Unterhaltungstheater das

319 Vgl. Gänzl, The Encyclopedia, S. 983–986.

320 Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben; siehe auch Jelavich, Berlin Cabaret, S. 16–18.

321 Reif, Metropolen, S. 4.

322 Knoch, Schwellenräume und Übergangsmenschen, S. 257; siehe auch Bergmann, Agrarromantik und Großstadtfeindschaft; Lees, Cities Perceived.

Großstadtleben als aufregend, vergnüglich und lebenswert porträtierte, setzte es einen Kontrapunkt zur Kritik an der Großstadt, wie sie im Kunsttheater bis in die dreißiger Jahre hinein vorherrschte – so beispielsweise in der *Dreigroschenoper* von Bert Brecht und Kurt Weill, die „diesen Lebensraum des modernen Menschen als anonymes Schlachtfeld in seiner fundamentalen Häßlichkeit und zynischen Fühllosigkeit“ zeigte.[323]

Der Ausblendung negativer Aspekte entsprach, dass Revue und Musical Comedy die Stadt nicht in ihrer Gesamtheit abbildeten, sondern sich auf einen kleinen Ausschnitt konzentrierten: die Straßenzüge um Unter den Linden, die Friedrichstraße und Behrenstraße in Berlin, um den Piccadilly Circus und den Leicester Square in London. Im Mittelpunkt standen also die Vergnügungsviertel, in denen sich auch das Metropol-Theater und das Gaiety Theatre befanden. Nicht präsent waren die proletarischen Stadtteile des Londoner East End oder des Berliner Ostens, wo wiederum die meisten Melodramen spielten. Die Unterschiede zwischen den Gattungen reflektierten damit auch soziale Unterschiede: die Melodramen richteten sich primär an die Arbeiterschicht, die Musical Comedies vor allem an die Mittelschichten.

Deutsch-britisches Verhältnis

Der intensiven Beschäftigung mit der eigenen Stadt widerspricht nicht die Prominenz anderer Länder auf der Bühne des populären Musiktheaters. Der Anlage der Studie entsprechend liegt im Folgenden der Fokus auf der Repräsentation Deutschlands auf der britischen und Großbritanniens auf der deutschen Bühne. So erschien im West End vor dem Ersten Weltkrieg eine ganze Reihe von Musical Comedies, die, wie *Miss Hook of Holland*, *Dear Little Denmark* oder *The Belle of Brittany,* andere europäische Länder zum Schauplatz hatten, wobei bekannte Klischees und Stereotype satirisch noch übersteigert wurden.[324] Gleich das erste Stück in dieser Serie, *The Girls of Gottenberg* von 1907, spielte in Deutschland. Als Ausgangspunkt diente der Diebstahl der Stadtkasse von Köpenick durch den als Offizier verkleideten Schuster Wilhelm Voigt, der als Hauptmann von Köpenick schnell Berühmtheit weit über die Grenzen Deutschlands hinaus erlangte.[325] Der hochstaplerische Hauptmann hieß hier Max Moddelkopf und war ein Deserteur, der sich in Berlin als Barbier durchgeschlagen hatte, um dann in die Dienste von Prinz Otto zu treten, dessen Uniform er sich ausborgt, um den Bürgermeister von Gottenberg festzunehmen. *The Girls of Gottenberg* versammelte fast alle Deutschland-Klischees der Zeit, ablesbar bereits an den Hauptfiguren, die Namen trugen wie Prinz Leutnant Potztausend, Grand Duke of Splitztrausen, Willibald Kippers-

323 Pache, Brecht und die Briten, S. 213; siehe auch Jesse, Brecht in Berlin, S. 177.
324 Vgl. Platt, Musical Comedy, S. 60–65.
325 Vgl. B. W. Findon, The Stage Version of a Famous Jokes, The Play Pictorial 10 (1907), Nr. 59, S. 30 f., hier S. 30; siehe auch The Girls of Gottenberg, The Era, 18. 5. 1907, S. 15; Hyman, The Gaiety Years, S. 142.

laufen oder Captain von Schnitzel. Vor allem galt der Spott dem preußisch-deutschen Militarismus, der spätestens seit der Reichsgründung das britische Deutschlandbild prägte.[326] Denn im Mittelpunkt des Stücks stand weniger der falsche Hauptmann als die Rivalität zwischen den blauen Husaren und den roten Dragonern. Beide Einheiten hoffen darauf, nach Gottenberg – ein Kompositum aus Göttingen und Heidelberg – versetzt zu werden, da es dort eine Frauen-Universität gibt:

A lot of funny folks one sees
At ladies' Universities,
Perhaps it might be fun for you
To see a specimen or two!
The philosophic girl who goes
With pince-nez tumbling off her nose
And while she crams her learned mind
Her blouse is yawning wide behind!
She has a knowledge full and rich
About the Whatness of the Which,
But if she saw a Paris hat
She'd look and say, ‚Ach, what is that?'[327]

Dass eine Musical Comedy, die Deutschland zum Gegenstand hatte, in einer Universitätsstadt spielte, kann nicht überraschen, verbrachten doch viele britische Studenten einen Teil ihres Studiums in Deutschland, das in der universitären Lehre und Forschung als vorbildlich galt.[328] Die Charakterisierung der Studentin als bebrillte Philosophin, die sich nur für ihre Bücher, aber nicht für modische Pariser Hüte interessiert, bezog sich auf die Deutschen allgemein, deren Philosophie in Großbritannien stark rezipiert wurde und die zugleich in dem Ruf standen, schlecht gekleidet zu sein.[329] Darauf folgte geradezu zwangsläufig das Klischee des deutschen Professors: „His lectures are so dry and deep / That all the girls are sound asleep".[330] Die dritte Strophe stellte dann der verkopften deutschen Studentin das sportliche britische Girl gegenüber: „She's up to any kind of sport, / Her colour's bright, but doesn't fade. / She's always trim and tailor-made!"[331]

Doch nicht nur um Deutschland, sondern auch um die deutsche Minderheit in London ging es in dem Stück. So behauptete ein Lied, ein deutscher Besucher müsse nicht Englisch sprechen können, um sich in London zurechtzufinden, da dort so viele seiner Landsleute lebten.[332] Ein Lied mit dem Titel *Rheingold* strich die wirtschaftlichen Erfolge der Deutschen heraus und tat so, als ob alle deut-

326 Zum britischen Deutschlandbild siehe Schramm, Englands Verhältnis zur deutschen Kultur; Hollberg, Englisches Interesse am Kaiserreich; Firchow, The Death of the German Cousin; Pulzer, Vorbild, Rivale, Unmensch; Ramsden, Don't Mention the War; Argyle, Germany as Model and Monster, insbes. S. 156–179; Davis, The Victorians and Germany, insbes. S. 366–371, 381–389.
327 The Girls of Gottenberg, 1. Akt, 2. Szene, BL, MSS LCP 1907/12.
328 Vgl. Weber, Cosmopolitan Nationalists.
329 Vgl. Firchow, The Death of the German Cousin, S. 80–82.
330 The Girls of Gottenberg, 1. Akt, 2. Szene, BL, MSS LCP 1907/12.
331 Ebd.
332 Ebd., 2. Akt.

schen Immigranten Millionäre wären, die Häuser an der Park Lane besaßen. Deutsche stellten zwar die größte Einwanderergruppe der Metropole, machten aber insgesamt nur einen verschwindend geringen Teil aus.[333] Trotzdem war die Furcht vor Überfremdung ein verbreitetes Phänomen, das etliche populäre Lieder inspirierte.[334] Die folgende Strophe bemühte demgegenüber wieder ein altbekanntes Deutschland-Klischee:

Our land is the home of the musical arts,
Where twins in the cradle will cry in two parts.
And Wagner, we simply devour him, in fact,
We have a square meal at the end of each act.
Our singers are great, as you'll readily own
Our small prima donnas weigh seventeen stone.
Rheingold! Rheingold!
We're great in the musical line.
You should hear our old cat
Sing Mozart in B flat
By the Rhine, Rhine, Rhine![335]

Die Vorstellung von Deutschland als dem Land der Musik, in dem schon die Zwillinge in der Wiege zweistimmig weinen, reichte bis ins 18. Jahrhundert zurück, als deutsche Komponisten wie Georg Friedrich Händel in England Aufnahme fanden, und wurde durch die britische Wagner-Begeisterung des 19. Jahrhunderts noch verstärkt.[336] Gegen Ende des Jahrhunderts schlug letztere jedoch mehr und mehr in ihr Gegenteil um und ließ Rufe nach einer genuin englischen Musikkultur laut werden.[337] Das Lied *Rheingold* persiflierte die Opern Wagners auch auf der Ebene der Musik, die dem Leitmotiv der Rheintöchter aus *Das Rheingold* nachgebildet war – „a satirical attack on the disciples of the Bayreuth master".[338]

In der Zwischenkriegszeit verschwand Deutschland fast völlig von der britischen Bühne, an seine Stelle trat nun Österreich. Noël Cowards an kontinentalen Vorbildern geschulte Operette *Bitter Sweet* von 1929, die mit 967 Aufführungen in London einen gewaltigen Erfolg verzeichnete, spielte zum Teil im Wien des Jahres 1880.[339] Seine – allerdings weit weniger erfolgreiche – Operette mit dem Titel *Operette* von 1938 erzählte die Geschichte einer alternden Wiener Operettendiva, die von Fritzi Massary gespielt wurde.[340] Auch ein Import wie *Im Weißen Rössel*, das als *White Horse Inn* lief, passt in diese Reihe. Dass Österreich die Rolle Deutschlands einnahm, hatte zweifellos politische Gründe. So wurde Deutsch-

333 Vgl. Panayi, German Immigrants in Britain; ders., Enemy in Our Midst.
334 Vgl. Russell, Popular Music in England, S. 153f.
335 The Girls of Gottenberg, 2. Akt, BL, MSS LCP 1907/12.
336 Vgl. Davis, The Victorians and Germany, S. 235–250; Müller, A Musical Clash of Civilisations.
337 Vgl. ebd.
338 B. W. Findon, The Stage Version of a Famous Jokes, The Play Pictorial 10 (1907), Nr. 59, S. 30f., hier S. 31.
339 Bitter Sweet, BL, MSS LCP 1929/32.
340 Vgl. Coward, Operette; Traubner, Operetta, S. 344.

land für den Weltkrieg verantwortlich gemacht, wohingegen Österreich als ländlich, altmodisch und ungefährlich betrachtet wurde.

Während Cowards Operetten in der Vorkriegszeit angesiedelt waren, griffen andere Bühnenautoren aktuelle Entwicklungen wie den Nationalsozialismus auf, der nun immer stärker das Deutschlandbild zu prägen begann. In *Swing Along* aus dem Jahr 1936 fand sich der Held nach eher konventionellem Anfang plötzlich zwischen den Fronten der Yellowshirts und der Noshirts wieder – eine Anspielung auf die deutschen Braunhemenden und die britischen Blackshirts. Die einzige direkte Bezugnahme auf Deutschland, eine Erwähnung der Olympischen Spiele von 1936, fiel allerdings der Zensur zum Opfer.[341] Am politischsten war noch Ivor Novellos Musical *The Dancing Years* von 1939, das mit einem Verhör begann, in dem ein deutscher Oberstleutnant einen österreichischen Operettenkomponisten folterte, weil dieser Freunden geholfen hatte, ins Ausland zu entkommen. Gemeint waren natürlich jene jüdischen Theaterschaffenden, die wie Fritzi Massary oder Max Reinhardt vor dem Nationalsozialismus nach Großbritannien geflohen waren.[342] Kurt Gänzl sieht darin einen „für die Musicalbühne bemerkenswerten Bezug zum politischen Zeitgeschehen", „gleichwohl war die Parallele zur nationalsozialistischen Machtentfaltung in Österreich zu sehr ins Sentimentale gekehrt, als daß sie hätte aufschrecken können".[343] Doch selbst dieser zurückhaltende Umgang mit der Tagespolitik missfiel einigen Zuschauern. Ein anonymer Brief an den Lord Chamberlain beschwerte sich darüber, dass die Zensur die „Anti-Nazi scene" hatte durchgehen lassen: „It undoubtedly pleased a certain section of the audience and was wildly applauded, but it jarred others and some of the people booed – or tried to boo. It seems a pity that politics are allowed in such plays."[344] Dieser Kommentar liest sich wie eine Bestätigung der Befürchtungen Arthur Kahanes, Politik auf der Bühne sorge immer für eine Polarisierung des Publikums. Gleichzeitig zeigt der Brief noch einmal, dass es vielen Zuschauern missfiel, wenn Politik auf der Bühne überhaupt thematisiert wurde.

Während das Londoner Unterhaltungstheater Deutschland immer wieder als Gegenstand und Schauplatz benutzte, spielte Großbritannien auf der Berliner Bühne eine eher untergeordnete Rolle. Allerdings kamen in den Jahresrevuen immer wieder englische Figuren vor, wie Mr. Twostep. In *Chauffeur – ins Metropol!* beklagte sich „Fräulein Piccadilly", die Berliner litten an der „englischen Krankheit", womit die Übernahme von englischen Begriffen in die deutsche Sprache gemeint war: „Wenn Sie im Hotel einen Aufzugjungen verlangen, schickt man ihnen den Liftboy; wenn Sie 'n richtigen ollen Dienstmann wollen – was kriegen sie? 'N Messengerboy – Ihr Freund trifft sich mit Ihnen beim five o'clock im grillroom vorm boardinghouse und zum Kaffee schickt man Sie zu mir nach

341 Vgl. Swing Along, BL, MSS LCP 1936/42.
342 Vgl. The Dancing Years, BL, MSS LCP 1939/14.
343 Gänzl, Ivor Novello, S. 475.
344 Anonymer, undatierter Brief an den Lord Chamberlain, als Anlage zum Manuskript von The Dancing Years, BL, MSS LCP 1939/14.

Piccadilly!“[345] Damit nahm die Revue die Klage der Sprachpuristen über die Benutzung fremdsprachiger Begriffe im Deutschen auf. Bereits 1899 hatte der Germanist Hermann Dunger eine Polemik *Wider die Engländerei in der deutschen Sprache* veröffentlicht. [346] „In Berlin spricht man gegenwärtig so viel Englisch,“ behauptete die *Deutsche Warte* 1907, „daß der Vorwurf, Berlin sei eine Stadt Englands, gar nicht unberechtigt ist“.[347] Im Fall des Metropol-Theaters verwundert allerdings der Sprachpurismus, denn die Begriffe, die Julius Freund Fräulein Piccadilly in den Mund legte, verwendete er selbst in den Revuen reichlich.

In *Chauffeur – in's Metropol* trat auch eine englische Suffragette auf, die stolz verkündete: „Diese kleine Hand hat sechs Minister vor den Bauch geboxt und zehn Lords parlamentsunfähig gemacht für vierzehn Tage!“, um dann das *Lied der Suffragette* anzustimmen:[348]

Kecker ist kein Weib – ich wett' –
Als Old England's Suffragett',
Eine wahre Zierde für der Frau'n Geschlecht!
Tag und Nacht ist sie bedacht,
Dass sie Krach und Aufseh'n macht!
Alle Mittel gelten, – alle sind ihr recht!
Auf der Strasse gar nicht dumm
Boxt sie sich wie toll herum,
Nur damit man's morgen in die Zeitung schmiert!
Mit den Männern haut sie sich,
An die Stärksten traut sie sich![349]

Das Lied beschreibt die englischen Suffragetten als hysterische Amazonen, die blind um sich schlagen und denen es allein darum geht, ‚Krach und Aufseh'n‘ zu erregen. Die eigentlichen Forderungen der Frauenbewegung hingegen wurden ausgeblendet. Auch die einzige deutsche Operette, deren Handlung in England spielte, *Jung-England* von Rudolf Bernauer und Ernst Welisch, stand ganz im Zeichen der Suffragetten, die hier den Innenminister entführen, um das Frauenwahlrecht durchzusetzen.[350] Dieses Bild der englischen Frauenbewegung entsprach ziemlich genau demjenigen, das die deutsche Presse von ihr zeichnete, denn kaum „ein Nachrichtenblatt versäumte es, die Schandtaten der englischen ‚Wahlweiber‘ in den grellsten Farben auszumalen“.[351] Mit den ‚Schandtaten‘ waren die spektakulären Aktionen der Women's Social and Political Union gemeint, einer militanten feministischen Gruppierung, die durch spektakuläre Aktionen, wie das Einwerfen von Fensterscheiben oder das Legen von Bomben, ihren Forde-

345 Chauffeur – in's Metropol!, 2. Bild, 10. Szene, TSFU, NL Julius Freund 97/02/W174.
346 Dunger, Engländerei in der deutschen Sprache.
347 Berlin in England, Deutsche Warte 1907, Nr. 11, zit. nach Stiven, Englands Einfluß auf den deutschen Wortschatz, S. 80; ähnlich auch Scheffler, Berlin, ein Stadtschicksal, S. 219.
348 Chauffeur – in's Metropol!, 1. Bild, 2. Szene, TSFU, NL Julius Freund 97/02/W174.
349 Ebd.
350 Bernauer und Welisch, Jung-England; siehe dazu auch Peter Panter (=Kurt Tucholsky), Der Fall Fall, Die Schaubühne 10 (1914), 1. Bd., S. 290f.
351 Planert, Antifeminismus, S. 110.

rungen Nachdruck verlieh.[352] Es waren diese Ereignisse, die viele deutsche Männer besorgt nach Großbritannien blicken ließen. Zwar war die deutsche Frauenbewegung nicht annährend so militant, doch das hielt die männlich dominierte Öffentlichkeit nicht davon ab, eine Radikalisierung nach britischem Muster zu befürchten.[353]

Wie das populäre Musiktheater zeigt, war die Wahrnehmung des jeweils anderen Landes komplexer als die traditionelle Forschung in ihrer Konzentration auf die Außenpolitik nahelegt.[354] So versammelte *The Girls of Gottenberg* zwar alle denkbaren Deutschland-Klischees, zugleich war das Stück weit von der martialischen Haltung entfernt, wie sie einen Song wie *Hands off!* ausgezeichnet hatte. Die Diskrepanz zwischen diesen beiden Beispielen verdeutlicht, dass die gegenseitige Wahrnehmung nicht statisch war, sondern ständiger Wandlung unterlag. Deshalb ist auch eine Chronologie zu hinterfragen, der zufolge sich das britische Deutschlandbild im Laufe des 19. Jahrhunderts vom bierseligen Hinterwäldler zum mörderischen Hunnen wandelte.[355] Während bislang vor allem kulturelle Artefakte herausgegriffen wurden, die den deutsch-britischen Antagonismus untermauern, zeigt *The Girls of Gottenberg*, dass noch am Höhepunkt der Entfremdung ältere Stereotype fortbestanden. Auch hier bildeten die deutsch-britischen Beziehungen den Hintergrund. Anstatt jedoch Ressentiments zu schüren, besänftigte das Stück sie eher, indem es Deutschland als exzentrisch und behäbig und den deutschen Militarismus als harmlos porträtierte. Wie in diesem Fall, so drehte sich die Repräsentation des Anderen letztlich immer um die eigene Gesellschaft. Auch die deutsche Besessenheit mit den englischen Suffragetten hatte kaum etwas mit Großbritannien zu tun, sondern war Ausdruck der Furcht vor einer Radikalisierung der deutschen Frauenbewegung. Vielfach sagten die Fremdbilder daher mehr über die Selbstwahrnehmung von Briten und Deutschen um 1900 aus, als über das jeweils ‚Fremde'.

Exotismus

Das Fremde figurierte auf der Bühne des Unterhaltungstheaters nicht nur in Form anderer europäischer Nationen, sehr viel häufiger standen zur Hochzeit des Kolonialismus viel weiter entfernte Räume wie Asien oder Afrika im Mittelpunkt. Das war an sich nichts Neues, denn gerade der Orient und China waren auf der europäischen Bühne seit langem präsent, man denke nur an Werke wie Mozarts

[352] Vgl. Caine und Sluga, Gendering European History, S. 132 f.; Blom, The Vertigo Years, S. 219–231; Brüggemeier, Geschichte Großbritanniens, S. 85–87.
[353] Vgl. Planert, Antifeminismus, S. 110.
[354] Zum deutschen Englandbild siehe Schramm, Deutschlands Verhältnis zur englischen Kultur; Mommsen, Zur Entwicklung des Englandbildes; ders., Das Englandbild der Deutschen; Stibbe, German Anglophobia.
[355] Firchow, The Death of the German Cousin, S. 40 f.; Davis, The Victorians and Germany, S. 25–34, 383–385.

Die Entführung aus dem Serail oder an Christoph Willibald Glucks *Le Cinesi.*[356] Die zunehmende Reisetätigkeit und das wachsende Wissen über ferne Länder, vor allem aber die „europäische Welteroberung durch den Kolonialismus […] ließ romantische Phantasien über ferne Weltgegenden ins Kraut schießen".[357] War die Orient- oder Japan-Begeisterung des 18. Jahrhunderts noch weitgehend auf die gesellschaftliche Elite, die Höfe und den Adel, beschränkt gewesen, kam nun ein wachsender Teil der Bevölkerung über Zeitungen, Zeitschriften, Reiseschilderungen, Weltausstellungen, Völkerschauen und eben im Theater in Kontakt mit fernen Kulturen. Das Exotische wurde zu einem Produkt, das sich in einer Vielzahl von Medien konsumieren ließ.[358] Vor diesem Hintergrund ereignete sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine „wahre Expansion des Bühnenexotismus", vor allem das populäre Musiktheater machte davon „inflationären Gebrauch".[359]

Obgleich der Exotismus in der Oper fest verwurzelt war und bereits Jacques Offenbach eine seiner ersten Operetten, *Ba-ta-clan* von 1855, in China angesiedelt hatte, entdeckte das populäre Musiktheater die überseeische Welt so richtig erst mit dem *Mikado* von Gilbert und Sullivan, dem „precursor of orientalist musical comedy" schlechthin.[360] Der *Mikado* unterschied sich von späteren Produktionen dadurch, dass seine Handlung vollständig in Japan angesiedelt war und nur japanische Charaktere kannte. Grundlage war der Japonismus, der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Europa grassierte.[361] Gilbert wollte diese Mode persiflieren und zugleich von ihr profitieren. Bei der Inszenierung legte er größten Wert darauf, Japan möglichst authentisch auf die Bühne zu bringen. Dazu ließ er eigens Kostüme in Japan anfertigen: „our scenery is quite Japanese, and our costumes have been imported […]. I am anxious about the clothes being properly worn", berichtete er stolz.[362]

Dieses Bemühen um Authentizität auf der Ebene der Inszenierung stand in offenem Widerspruch zu dem Inhalt des Stücks, das mit dem realen Japan nichts zu tun hatte und dessen Protagonisten Fantasie-Namen wie Nanki-Poo und Yum-Yum trugen. Gilbert benutzte den fernen Inselstaat vielmehr, um seine Satire auf die britische Gesellschaft zu verfremden. Trotz seines Bemühens um eine authentische Ausstattung verwahrte er sich ausdrücklich dagegen, sein Stück als Karikatur Japans und seines Kaisers zu verstehen: „The Mikado of the opera was an imaginary monarch of a remote period and cannot by any exercise of ingenuity

[356] Vgl. Mahling, Die Entführung aus dem Serail; Brandstetter, Le Cinesi; zum Exotismus in der Oper siehe auch Said, Culture and Imperialism, S. 111–132; Gulrich, Exotismus in der Oper.

[357] Kreidt, Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater, S. 76.

[358] Vgl. Geyer und Hellmuth, Konsum konstruiert die Welt; Said, Orientalism; MacKenzie, Orientalism.

[359] Kreidt, Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater, S. 76; Klotz, Operette, S. 89 f. Zum frühen 19. Jahrhundert siehe Bayerdörfer und Engelhart, Ausstattungstheater; Hüttner, Vorstadttheater; Hirsch, Konsumtive Aneignung des Fremden.

[360] Singleton, Asche, S. 21; Heinzelmann, Ba-ta-clan.

[361] Zur Repräsentation Japans im *Mikado* siehe Lee, The Japan of Pure Invention.

[362] Zit. nach Lee, The Japan of Pure Invention, S. 13.

be taken to be a slap on an existing institution".[363] Der Historiker John MacKenzie kam daher zu dem Schluss, jeder habe den *Mikado* als englische Satire verstanden.[364] Allerdings lehnten die meisten Japaner, die in London mit dem *Mikado* in Berührung kamen, das Stück ab und empfanden die Darstellung des Mikados als beleidigend.[365] Bei einer Aufführung durch eine britische Theatertruppe 1886 in Berlin empörte sich der Korrespondent der Tageszeitung *Tokyo Nichinichi Shinbun* über die Darstellung des japanischen Kaisers, die Nachlässigkeit der Berliner Zensur, die es zugelassen hatte, und über das Publikum, das sich an dem „obszönen Schauspiel" delektierte.[366] Es ist fraglich, ob sich die Erregung des Korrespondenten einfach als kulturelles Missverständnis abtun lässt. Selbst wenn es Gilbert fernlag, die Japaner zu beleidigen, behandelte er ihre Kultur ohne Sensibilität. Er benutzte den Titel *Mikado*, ohne sich dessen Bedeutung bewusst zu machen und auch der Lord Chamberlain, der doch alle Anspielungen auf den deutschen Kaiser aus den Textbüchern tilgte, ließ dies unbeanstandet. Die Nachahmung japanischer Musik, Tänze und Kleidung musste überdies auf japanische Zuschauer wie eine Karikatur ihrer Kultur wirken.

Und nicht nur auf sie, denn mit Karl Westermeyer meinte noch in den 1930er Jahren ein deutscher Kritiker, dass dem „sachlich beobachtenden Engländer [...] die zeremoniöse Zivilisation des älteren Japan, sein puppenhaft niedliches, exotisch buntes Gesellschaftsleben von vornherein komisch erscheinen und zur Glossierung reizen" musste.[367] Auch er verstand den *Mikado* also als Satire auf die japanische Gesellschaft und ihre Sitten. Der *Mikado* brachte die Arroganz von Europäern zum Ausdruck, für die es ganz selbstverständlich war, eine fremde Kultur auf der Bühne für eigene Zwecke zu benutzen. So wie die Imperialisten in der überseeischen Welt lediglich potentielle Kolonien und Absatzmärkte sahen, behandelten die Bühnenautoren sie wie einen Fundus, aus dem sie sich nach Belieben Charaktere, Stoffe und Lokalkolorit ausborgten. Dass Japaner auf das Stück gekränkt reagierten, lag aber auch an einem Minderwertigkeitsgefühl gegenüber den zu dieser Zeit industriell wie militärisch noch überlegenen europäischen Kolonialmächten.[368] Zwei Jahrzehnte später, nachdem Japan als Sieger aus dem japanisch-russischen Krieg hervorgegangen und mittlerweile selbst zur Kolonialmacht aufgestiegen war, begrüßten die Militärkapellen japanischer Kriegsschiffe englische Gäste ganz selbstverständlich mit Melodien aus dem *Mikado*.[369]

Ohne den Erfolg des *Mikados* hätte es wahrscheinlich nicht die Musical Comedy *The Geisha* gegeben, die 1896 am Daly's Theatre uraufgeführt wurde. Mit 760 Aufführungen übertraf sie das Vorbild noch an Popularität. Es überrascht daher nicht, dass sie eine ganze Reihe weiterer exotischer Musical Comedies inspirierte:

[363] Zit. nach Dark und Grey, W. S. Gilbert, S. 101.
[364] MacKenzie, Orientalism, S. 194.
[365] Vgl. Yokoyama, Japan in the Victorian Mind, S. xix–xx.
[366] Zit. nach Itoda, Berlin & Tokyo, S. 90 f.
[367] Westermeyer, Die Operette im Wandel des Zeitgeistes, S. 60.
[368] Vgl. Irokawa, The Culture of the Meiji Period, S. 73–75.
[369] Vgl. Fowell und Palmer, Censorship in England, S. 205.

San Toy und *A Chinese Honeymoon* spielten in China, *The Cingalee* auf Ceylon, *The Mousmé* erneut in Japan und *Chu Chin Chow* im märchenhaften Orient von Tausend und einer Nacht.[370] Während der *Mikado* vollständig in einem Fantasie-Japan angesiedelt war, thematisierte die *Geisha* die Begegnung von Europäern und Japanern. Im Mittelpunkt des Stücks steht der in Japan stationierte Leutnant der britischen Marine Reggie Fairfax, der aus Langeweile die Geisha O Mimosa San umwirbt. Als seine Verlobte Molly im heimatlichen England davon erfährt, folgt sie ihm heimlich, gibt sich aber zunächst selbst als Geisha aus und erweckt in dieser Verkleidung die Zuneigung eines japanischen Marquis.

In gleich zwei Paarungen spielte *The Geisha* die Möglichkeit sexueller Verhältnisse zwischen Angehörigen unterschiedlicher Völker durch, ein verbreiteter Topos, der seinen Reiz aus dem Spiel mit dem Verbotenen zog, denn Sexualbeziehungen zwischen Kolonialherren und Kolonialisierten kamen zwar vor, widersprachen aber Vorstellungen von der ‚Reinheit der Rasse'.[371] Auf der Bühne war dergleichen zulässig, da alle wussten, dass es sich bei den Japanern um verkleidete Europäer handelte. Überdies spielte das Theater zwar die Überschreitung gesellschaftlicher Konventionen durch, es war jedoch weit entfernt davon, diese zu befürworten.[372] Und schließlich wird die aufgebaute Spannung am Ende dadurch entschärft, dass die von Beginn an für einander vorgesehenen Charaktere zusammenfinden. Natürlich heiratet Reggie Fairfax nicht O Mimosa San, sondern Molly, die ihn wiederum wegen seiner Eifersucht neckt: „You thought I'd marry a Japanese Marquis, when I can get an English sailor?"[373] Damit erteilte sie nicht nur der Möglichkeit einer sexuellen Beziehung über ethnische und kulturelle Grenzen hinweg eine Absage, sondern betonte zugleich die Überlegenheit Europas, verkörperten die Figuren doch symbolisch die jeweiligen Nationen.

Sexualität war eine beliebte Metapher für koloniale Herrschaft. So wie in der kollektiven bürgerlichen Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts Männer als aktiv, bestimmend und dominierend, Frauen hingegen als passiv, schwach und hingebend galten, so stand dem industrialisierten Europa, das auf andere Kontinente vordrang, ein Bild Asiens und des Orients gegenüber, das Lethargie und Schwäche akzentuierte.[374] Das populäre Musiktheater reproduzierte diese Vorstellung. Dass mitunter Frauen den europäischen Part übernahmen, wie Molly in *The Geisha*, widersprach diesem Muster nicht. Molly, die die Japanerin nur spielt, behält auch als Geisha ihr europäisches Selbstbewusstsein. Sie spannt den japanischen Marquis für ihre Zwecke ein und behandelt ihn von oben herab – gerade dadurch

370 Vgl. Platt, *Musical Comedy*, S. 35f.; Gänzl, The Encyclopedia.
371 Vgl. Hyman, Empire and Sexuality, insbes. S. 213f.
372 Platt, Musical Comedy, S. 74.
373 The Geisha, 2. Akt, BL, MSS A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 372.
374 Vgl. Platt, Musical Comedy, S. 76; Said, Orientalism; McClintock, Imperial Leather; Sinha, Colonial Masculinity. Zu den Geschlechterrollen siehe Gay, Erziehung der Sinne, insbes. S. 159–186; Frevert, Frauengeschichte, S. 21; Planert, Antifeminismus, S. 115–118; Budde, Bürgerinnen in der Bürgergesellschaft, S. 250–255; Walkowitz, City of Dreadful Delight, S. 97; Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 13, 191.

schlägt sie ihn in ihren Bann. Durch die Gegenüberstellung von starken Europäerinnen und schwachen, effeminierten Asiaten und Orientalen unterstrich das Stück die Unterlegenheit letzter noch.

Im Berliner Unterhaltungstheater war Asien weniger präsent als in London, möglicherweise weil das Deutsche Reich hier geringere koloniale Interessen besaß. Allerdings war es seit der Besetzung und anschließenden Pachtung der Bucht von Kiautschou als Kolonialmacht in Asien ansässig.[375] In den Jahresrevuen des Metropol-Theaters jedenfalls kamen Japan und China nicht vor. Doch liefen sowohl der *Mikado* als auch die *Geisha* in Berlin ausgesprochen erfolgreich. Der *Mikado* wurde hier 1886, nur ein Jahr nach der Londoner Uraufführung, von einer englischen Truppe in englischer Sprache gegeben, was seiner Popularität beim Berliner Publikum – zur Verwunderung des Korrespondenten der *Times* – keinen Abbruch tat.[376] Auch die *Geisha* kam bereits ein Jahr nach ihrer Londoner Premiere in Berlin heraus, im Gegensatz zum *Mikado* jedoch in deutscher Übersetzung und mit deutschen Schauspielern.[377] 1900 erlebte sie im Theater des Westens ihre 402. Aufführung, anlässlich der *Das kleine Journal* meinte: „Eine Operette, die eine solche Lebensfähigkeit in sich birgt, grenzt schon an – Unsterblichkeit."[378] Am Ende waren es sogar über tausend Vorstellungen allein in Berlin, womit die *Geisha* eine der populärsten Operetten ihrer Zeit gewesen sein dürfte.[379] Und auf die *Geisha* folgten auch Berliner Adaptionen von *San Toy* und *A Chinese Honeymoon*.[380] Unter dem Einfluss dieses Erfolgs wandten sich nun auch deutsche Theater dem asiatischen Raum zu. Victor Hollaender, später Hauskomponist am Metropol-Theater, schrieb 1898 *San-Lin*, eine im „Chinesenviertel" von San Francisco spielende Oper, und Paul Lincke brachte 1899 am Apollo-Theater eine in Indien angesiedelte Operette mit dem Titel *Im Reiche des Indra* heraus.[381]

Überwiegend richteten sich die kolonialen Gelüste der Deutschen aber auf andere Territorien. Dabei benutzten sie dieselbe geschlechtlich-sexuelle Metaphorik, um das Machtgefälle zwischen Europa und überseeischer Welt zu beschreiben. In der Jahresrevue von 1907 verkörperten fünf Schauspielerinnen als „Fräulein Süd-west-Afrika, Fräulein Ostafrika, Fräulein Kamerun, Fräulein Samoa und Fräulein Kiautschau!" die fünf größten deutschen Kolonien.[382] Angeführt wurden sie von einem „Kolonialwarenhändler en gros" namens Bernburg. Gemeint war damit

375 Vgl. Conrad, Deutsche Kolonialgeschichte, insbes. S. 34 f.

376 Vgl. The ‚Mikado' at Berlin, The Times, 3. 6. 1886, S. 6; H. Trab, Englische Operetten in Berlin, Die Nation 3 (1885/86), Nr. 38, S. 561; Karl Borinski, Englische Oper in Berlin, Die Grenzboten 45 (1886), 2. Bd., Nr. 26, S. 619–626; Karl Frenzl, Die Berliner Theater, Deutsche Rundschau 51 (1887), S. 457–468; Hanslick, Der Mikado von Sullivan, S. 288–295; siehe auch Young, Sullivan, S. 143–145; Müller, Friction, Fiction and Fashion, S. 235 f.

377 Vgl. Die Geisha, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 372.

378 Theater des Westens, Das kleine Journal, 2. 5. 1900.

379 Vgl. Schneidereit, Berlin, wie es weint und lacht, S. 141.

380 San Toy, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1669; Chinesische Flitterwochen, LAB, A.Pr. Br. Rep. 030-05-477.

381 Vgl. Hollaender, San-Lin; Im Reich des Indra, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 650; Schneidereit, Berliner Luft, S. 104 f.

382 Das muß man seh'n!, 5. Bild, 5. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.

Bernhard Dernburg, seit 1907 Staatssekretär des neugeschaffenen Reichskolonialamtes. Bernburg pries die Kolonien an wie ein Zuhälter seine Dirnen: „Diese biegsamen Figuren, diese feurigen Augen, hier zum Beispiel dieser entzückende Swakopmund! Weiter unten finden Sie schon das tadelloseste Elfenbein! Und dann die landschaftlichen Reize! Hier Flachland, hier Meerbusen! Wälder voller Affen".[383]

Weibliche Allegorien von Erdteilen oder Ländern hatten eine lange Tradition. Hier aber erscheint nicht bloß Deutschland als männlich, die Kolonien als weiblich: sie werden darüber hinaus sexuell aufgeladen. Für diese Überlappung von Geschlechtervorstellungen, Sexualität und Kolonialismus finden sich zahlreiche weitere Beispiele, etwa *Das Lied von den Marokkanern* aus der Revue *Der Teufel lacht dazu*:

Im Panoptikum, da waren jüngst zu schau'n
Marokkaner, schlank und chokoladenbraun.
Und gar balde standen – vor Bewund'rung stumm –
Reizende Berliner Mädel um sie rum!
Manches blonde Schätzchen sprach im Flüsterton:
‚Komm doch mal bei mich, Du süsser Tropensohn!
Grad wie unser Bülow treibe ich mit Dir
Die Marokkopolitik der off'nen Tür![384]

Unter dem Titel „Marokko in Berlin" hatte im Dezember 1905 das in unmittelbarer Nachbarschaft des Metropol-Theaters gelegene Passage-Panoptikum eine „Ethnographische Schaustellung großen Stils" gezeigt, nämlich „ca. 50 Einwohner von Tanger, Fez und Umgebung", die, wie das Lied unterstellt, vor allem beim weiblichen Publikum Berlins ankamen.[385] Sie diente hier als Anlass, wurde aber mit der deutschen Marokko-Politik verknüpft. Aus Furcht vor der Errichtung eines französischen Protektorats über das bislang noch nicht kolonialisierte Land war Wilhelm II. im März 1905 in Tanger gelandet, um das „Prinzip der Offenen Tür" durchzusetzen, demzufolge es allen europäischen Staaten erlaubt sein sollte, in Marokko aktiv zu sein.[386] Dem entspricht die Charakterisierung der Marokkaner im Lied, die nicht als stolze, männliche Krieger, sondern als ‚schlank und chokoladenbraun' beschrieben werden. Nicht sie erobern die Herzen des weiblichen Publikums, aktiv sind vielmehr die ‚Berliner Mädel', die die Marokkaner mit unverhohlener Zweideutigkeit adressieren. Im Bild der ‚off'nen Tür' fallen Sexualität und imperialistische Außenpolitik zusammen: Marokko wird zu einer schwachen Frau, mit der es Deutschland nach Belieben ‚treibt'. Wiederum dienen Geschlecht und Sexualität als Metaphern für das Verhältnis zwischen Europa und der außereuropäischen Welt. Das Unterhaltungstheater griff den Kolonialismus auf und

383 Ebd.
384 Der Teufel lacht dazu, 4. Bild, 8. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3620.
385 Berliner Lokal-Anzeiger, 17. 12. 1905.
386 Vgl. Reinermann, Der Kaiser in England, S. 266; Mommsen, Großmachtstellung und Weltpolitik, S. 162–169; Hildebrand, Das vergangene Reich, S. 226–232; Geppert, Pressekriege, S. 222 f.

trug, frei nach dem Motto „Lasst uns fröhlich zieh'n / Nach den Kolonie'n", zu seiner gesellschaftlichen Legitimation bei.[387]

Wie so oft bei den Metropol-Revuen war auch die Repräsentation des Kolonialismus ambivalenter, als es zunächst scheinen mag. In *Der Teufel lacht dazu* trat ein König Akwa von Kamerun auf (gespielt von Henry Bender), „in sehr drolligem Aufzuge, halb civilisiert, halb afrikanisch", der nach Berlin gekommen ist, um sich beim Kolonialamt über den deutschen Gouverneur zu beschweren. Stattdessen sieht er sich Natas (gespielt von Josef Giampietro), dem Teufel persönlich, gegenüber, der sich ebenfalls gerade in Berlin aufhält und der, einen Tropenhut auf dem Kopf und die Reitgerte in der Hand, „höchst schneidig, während Akwa immer mehr zusammenknickt", das folgende Couplet anstimmt:

Man bringt verwilderter Nation,
Die ohne Zaum und Zügel,
Am besten Civilisation
Durch Prügel!
Ob andere Methoden man
Auch hier und da erwäge,
Es reicht doch schliesslich nicht heran
An Schläge.
Gut wirkt ein milder Missionar
Bei Männern, wie bei Frauen,
Allein seit je probater war
Das Hauen.
Man muss das nackte Negerpack
– Das sag ich unverhohlen –
Weils keine Stiefel tragen mag –
Versohlen.
Will man den Schwarzen ganz und gar
Umwandeln und erneuen,
Muss man ihn färben das ist klar
Ihn bläuen.
So lehrt in tropischer Natur
Uns der Erfolg, der fixe,
Erziehlich wirkt man einzig nur
Durch Wichse.
Man bringt den Segen der Kultur
Am besten ohne Finten
Dem freien Volke der Natur –
Von hinten!![388]

Wie die meisten Szenen der Jahresrevuen beruhte auch dieses Couplet auf aktuellen Ereignissen. Bereits seit 1895 diskutierten die Parteien im Reichstag und die deutsche Öffentlichkeit über brutale Übergriffe auf die einheimische Bevölkerung in den deutschen Kolonien, insbesondere in Kamerun. Diese Debatten flammten 1905 wieder auf, als die Akwa-Häuptlinge Kameruns eine Petition an den deutschen Reichstag stellten, in der sie sich über Gouverneur Jesko von Puttkamer und dessen System aus Zwangsarbeit, Willkürjustiz und Prügelstrafen beschwerten.[389] Mit dem König Akwa des Couplets waren daher die Häuptlinge von Kamerun gemeint, die für ihre Kritik am deutschen Kolonialregime teuer bezahlen mussten, denn Gouverneur von Puttkamer ließ sie anklagen und zu Zwangsarbeit verurteilen. In Deutschland löste dieses Urteil bei Teilen der Öffentlichkeit Empörung aus, Abgeordnete von Sozialdemokratie und Zentrum forderten eine neutrale Untersuchung des Falls.[390]

Das Couplet griff mit der Prügelstrafe und der Verurteilung der Akwa-Häuptlinge also zwei Themen auf, die die Auseinandersetzungen über die deutsche Kolonialherrschaft in Afrika zu dieser Zeit dominierten. Dies geschah aber in der

[387] Kolonial-Duett, TSFU, NL Freund 97/02/W322.
[388] Der Teufel lacht dazu, 4. Bild, 8. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3620.
[389] Vgl. HARDING, Die koloniale Situation; SCHRÖDER, Prügelstrafe, S. 85, dort auch zum Kontext, S. 35–82; siehe auch BÖSCH, Öffentliche Geheimnisse, S. 288–310, insbes. S. 293, 310.
[390] ECKERT, Grundbesitz, Landkonflikte und kolonialer Wandel, S. 50–52.



Abbildung 14: ‚König Akwa‘ und seine ‚Kusine‘ gespielt von Henry Bender und Fritzi Massary in der Jahresrevue Der Teufel lacht dazu *von 1906.*

für die Metropol-Revuen bekannten Ambivalenz, denn es ließ durchaus verschiedene Interpretationen zu. Durch die Aneinanderreihung von ‚Prügel‘ und ‚Schlägen‘, des ‚Hauens‘ und ‚Versohlens‘, des ‚Bläuens‘ und der ‚Wichse‘ hob es die Brutalität hervor und entlarvte die Absurdität der Vorstellung, man könne durch sie ‚Civilisation‘ und den ‚Segen der Kultur‘ bringen. Längst hatten Ereignisse wie der Herero-Aufstand gezeigt, dass Prügel gerade nicht zum ‚fixen Erfolg‘ führten. Wer in den Afrikanern ‚Negerpack‘ sah, der konnte das Couplet als brutales Loblied auf das Auspeitschen und Verprügeln subalterner Kolonialvölker lesen. Aber dazu musste er die kaum überhörbaren Untertöne ignorieren, die die vorgebliche Aussage ironisch übertrieb und aufhob. Im Gegensatz zu *Das muß man seh'n!*, das die brutale Strafaktion gegen die Herero zum Verteidigungskrieg stilisiert hatte, übte das Couplet aus *Der Teufel lacht dazu* eine zwar verhaltene, aber letztlich doch überraschend schneidende Kritik, wenn nicht am Kolonialismus, so doch am Umgang mit der Bevölkerung in den Kolonien. Die Darstellung anderer Kulturen kann deshalb nicht auf eine einzige Lesart reduziert werden. Selbst eine emphatische Bejahung von Imperialismus und Kolonialismus konnte zwischen den Zeilen die Scham über die in den Kolonien verübten Greuel zum Ausdruck bringen.

Der Teufel lacht dazu ging in der nächsten Szene sogar noch einen Schritt weiter. Auf das Couplet von Natas folgte ein Duett zwischen Akwa und seiner ‚Cousine‘, in dem dieser sie in einem immer wiederkehrenden Kehrreim frug: „Willst du mein Cousinchen sein? / Später mach ich dich zur Frau!“ (Abbildung 14).[391] Für das Publikum war klar, wen der Schauspieler Henry Bender in diesem Fall

[391] Der Teufel lacht dazu, 4. Bild, 9. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3620.

vorstellte: trotz seines schwarz geschminkten Gesichts nicht einen der Häuptlinge von Kamerun, sondern Gouverneur von Puttkamer höchstselbst. Dieser stand nämlich nicht nur in der Kritik wegen seines brutalen Umgangs mit der Bevölkerung in den Kolonien, sondern auch – und vielleicht mehr noch – weil er seine Mätresse nach Kamerun eingeschmuggelt hatte unter der Vorgabe, sie sei seine Kusine und ihr überdies einen falschen Pass hatte ausstellen lassen.[392] Die Revue scheute davor zurück, diesen Skandal zu thematisieren, indem sie von Puttkamer persönlich auf die Bühne stellte. Stattdessen benutzte sie dazu erneut König Akwa, den aber jedermann mit diesem identifizieren musste.

Der rasante Aufstieg Japans ließ die bestehenden Klischees zunehmend als fragwürdig erscheinen. Rudolf Bernauer inszenierte 1910 das Stück *Taifun* des ungarischen Schriftstellers Melchior Lengyel, um, nach eigener Aussage, „moderne Ostasiaten, keine ‚Mikado- und Geishajapaner', auf die Bühne zu bringen und zugleich auf die der weißen Rasse von den ‚Preußen Asiens' drohende Gefahr aufmerksam zu machen".[393] Wie dieser Kommentar zeigt, galten Operetten wie der *Mikado* und die *Geisha*, einst für ihre Authentizität gelobt, mittlerweile als klischeebeladene Abziehbilder. Dennoch hielt Bernauer weiterhin den Anspruch aufrecht, fremde Kulturen authentisch zu inszenieren, bemerkte dabei aber nicht, dass er lediglich ein Klischee durch ein anderes ersetzte. *Taifun* markierte einen generell gewandelten Blick auf Japan, das seit dem Erscheinen des *Mikado* 1885 eine Phase beschleunigter Industrialisierung und Modernisierung erlebt hatte. Spätestens seit seinem überraschenden Sieg im russisch-japanischen Krieg von 1905 war aus dem „putzigen operettenhaften Inselstaat" ein „ernst zu nehmender Konkurrent" geworden – das Schlagwort von der „Gelben Gefahr" begann die Runde zu machen.[394] Dieser Hintergrund erklärt den Erfolg von *Taifun*, das 1913 als *Typhoon* auch in London herauskam.[395] Die Vorstellung einer von Japan ausgehenden ‚Gelben Gefahr' verlor nach dem Ersten Weltkrieg nicht an Brisanz. So benutzte Edgar Wallace sie in mehreren seiner Thriller. Unter anderem schrieb er den Text für die Musical Comedy *The Yellow Mask* von 1928, in der der chinesische Prinz Li-San nach London kommt, um die Kronjuwelen zu stehlen.[396]

Auch in der Operette *Die gelbe Jacke* von Franz Lehár, nach einem Buch von Victor Léon, kommt ein asiatischer Prinz nach Europa. Doch handelte es sich bei Sou-Chong um einen gesetzestreuen chinesischen Diplomaten, der sich in Wien in eine österreichische Adelige verliebt. Da diese seine Gefühle erwidert, kündigt

392 Vgl. SCHNEIDER, Berlin-Kamerun.

393 BERNAUER, Das Theater, S. 267.

394 LINHARDT, ‚Niedliche Japaner' oder Gelbe Gefahr?, S. 4; siehe auch GOLLWITZER, Die gelbe Gefahr; CONRAD, Globalisierung und Nation, S. 185 f.

395 John Palmer, Typhoon, THE SATURDAY REVIEW, 3. 5. 1913, S. 547 f.; Typhoon at the Haymarket, THE ATHENAEUM, 5. 4. 1913, S. 387; zur Opernversion siehe REVERS, Das Fremde und das Vertraute, S. 135.

396 Vgl. The Yellow Mask, BL, MSS LCP 1927/45; SHORT, Sixty Years, S. 173; GÄNZL, The British Musical Theatre, S. 274–277.

sie die Verlobung mit einem österreichischen Adeligen auf und folgt Sou-Chong nach China. *Die gelbe Jacke* nahm daher in mehrerlei Hinsicht eine Ausnahmestellung ein: erstens bot der erste Akt den selteneren Fall der Einbruchs-Exotik, bei der ein Asiate nach Europa kommt; zweitens war dieser Asiate weder effeminiert noch ein Barbar, sondern höchst zivilisiert und charmant; und drittens kam es am Ende tatsächlich zu einer Hochzeit zwischen einem Chinesen und einer Europäerin.[397] Das ging selbst dem Librettisten Victor Léon zu weit: „Es ist ja richtig: die heutigen Frauen schwärmen nicht mehr für grüne Jungen, aber gleich für gelbe?", zweifelte er in einem Interview.[398] Lehár allerdings verteidigte die Handlung später: „Es hat damals in manchen Kreisen Befremden erregt, daß es zur ehelichen Verbindung einer gelben mit einer weißen Person kommt. Ich kann diese Ansicht nicht teilen, denn ich habe schon mehrere Chinesen kennengelernt, die überaus wertvolle Menschen sind."[399] Nach damaligen Standards legte Lehár damit eine ausgesprochen aufgeklärte Haltung an den Tag. Ob es nun an ihrer progressiven Tendenz lag oder an anderen Gründen: *Die gelbe Jacke* fiel 1923 im Theater an der Wien durch. Wie immer in solchen Fällen legte Lehár das Stück in die Schublade, um es nach einigen Jahren wieder vorzunehmen und zu überarbeiten. Aus *Die gelbe Jacke* wurde *Das Land des Lächelns*, aus einem seiner größten Flops einer seiner größten Kassenschlager. Auf die Uraufführung 1929 am Metropol-Theater folgten Inszenierungen in vielen anderen Städten, so 1931 in London am Drury Lane unter dem Titel *The Land of Smiles*.[400]

Die neue Version unterschied sich wesentlich von ihrem Vorgänger, an die Stelle von Humor trat nun Sentimentalität.[401] Kaum verändert wurde allerdings der Charakter des Sou-Chong. Im Vergleich zu den ‚Mikado- und Geishajapanern' der Vorkriegszeit war er weitgehend europäisiert, „in seinem ganzen Habitus: Gesicht, Bewegungen und Sprache, die chinesische Rasseneigentümlichkeit nur schwach betonend, das tiefschwarze Haar zurückgekämmt", wie es im Textbuch hieß.[402] Fotografien von Richard Tauber, der den Sou-Chong in Berlin und London verkörperte, zeigen einen eleganten, kaum als Asiaten erkennbaren Prinzen im ordengeschmückten Frack. Als die Wienerin Lisa sich entschließt, Sou-Chong nach China zu folgen, prophezeit ihr Vater jedoch: „Mein Kind ich warne dich […] Europa und China, das ist wie Feuer und Wasser […] wie Himmel und Hölle […] sei auf der Hut! Mach' keine Dummheiten, die du später einmal bitter bereuen könntest!"[403] Diese Warnung erfüllt sich schon bald nach Lisas Ankunft.

397 Léon, Die gelbe Jacke; siehe dazu Lichtfuss, Operette im Ausverkauf, S. 205–227.
398 Ludwig Hirschfeld, Neue Freie Presse, 10. 2. 1923, zit. nach Lichtfuss, Operette im Ausverkauf, S. 213.
399 Franz Lehár, Neue Freie Presse, 21. 9. 1930, zit. nach Lichtfuss, Operette im Ausverkauf, S. 212.
400 Die Übersetzung stammte von Harry Graham, The Land of Smiles BL, MSS LCP 1931/15; siehe dazu Traubner, Operetta, S. 256, 262; Gänzl, The Encyclopedia, S. 1144 f.
401 Lichtfuss, Operette im Ausverkauf, S. 214.
402 Léon et al., Das Land des Lächelns, S. 17.
403 Ebd. S. 33.

Im dritten Akten erweist sich Sou-Chongs Europäertum als dünne Schicht, die schon bei zaghaftem Kratzen abblättert, woraufhin das Klischee von der ‚gelben Gefahr' fröhliche Urständ feiert. Lisa kehrt nach Wien zurück und Sou-Chong bleibt allein in seinem Palast. Im Gegensatz zur *Gelben Jacke* transportierte *Das Land des Lächelns* letztlich dieselbe Botschaft wie die Musical Comedies und Operetten aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Diese Botschaft übermittelte Lehár auch musikalisch, denn „gerade durch die Forcierung des jeweiligen Lokalkolorits" wurde „die letztendliche Unvereinbarkeit beider Kulturen […] kompositorisch" betont.[404] Text und Musik gaben Lisas Vater recht: Europäer und Asiaten waren wie Feuer und Wasser.

Parallel zum Aufkommen des Schlagworts von der ‚gelben Gefahr' begann das populäre Theater, sich über seine eigenen Asien-Klischees lustig zu machen. In der Charell-Revue *Von Mund zu Mund* aus dem Jahr 1926 gab es ein Lied, das auf die Repräsentation Japans in den Operetten der Vorkriegszeit anspielte und doch niemals in einer solchen hätte vorkommen können:

O Joshiwara – Futschijama – Futsch
O – O – O
O Kokolores – Kaliklora – Putsch
Mi – ka – do
Harakiri – Butterfly
Nagasaki – Weiheiweih
Nippon – Nippes – Nepp in Tokio
Mah-Jongg und Kimono.
Ich bin die kleine Muschi-Puschi-Pi,
Mein Vater ist ein Meister der Magie,
Rings im Land bekannt
Als Tschin-Tschin-Tschong.
Mach ich pingpangpong auf dieses Gong,
Erscheint der Tschin-Tschin-Tschong.[405]

In einer Art abgehackter Baby-Sprache mischen sich hier japanische Begriffe wie ‚Mah-Jongg', ‚Harakiri' und ‚Kimono' mit geographischen Bezeichnungen wie ‚Nippon', ‚Futschijama' und ‚Nagasaki' und pseudojapanischen Namen wie ‚Muschi-Puschi-Pi', wobei die einzige Gemeinsamkeit darin bestand, dass sie alle an europäische Stereotype über Japan erinnerten, die am Ende als das entlarvt werden, was sie schon immer gewesen waren: ‚Kokolores'. In der selbstreferentiellen Bezugnahme auf den *Mikado* und *Madama Butterfly* erinnerte sich das Theater seiner eigenen Vergangenheit als Erzeuger und Verbreiter solcher Stereotype, die es nun aber durch die monotone Aneinanderreihung infrage stellte, dekonstruierte und aufhob. Es bestand nicht länger auf Authentizität, sondern machte, sich der eigenen Stereotype bewusst geworden, diese selbst zum Thema. Die Klischees existierten fort, aber nur noch ironisch gebrochen waren sie akzeptabel. Als Charell im folgenden Jahr den *Mikado* auf den Spielplan des Großen Schauspielhauses setzte, aktualisierte er das Stück dementsprechend auf eine Weise, die von dem

[404] Revers, Das Fremde und das Vertraute, S. 143.
[405] Charell et al., Von Mund zu Mund, 2. Lied.

japanischen Hintergrund nichts übrig ließ: „Wir leben in Europa, wollen weiße Haut und blonde Haare. Also machen wir aus Nanki-Pu, dem Straßensänger, einen jungen Amerikaner. Aus der Prinzessin Yum-Yum und ihren Gespielinnen rosige blondlockige Geschöpfe. Daß sie Japanerinnen sind, steht auf dem Theaterzettel, und der muß genügen."[406]

Wo Gilbert bei der Einstudierung des *Mikados* peinlich darauf geachtet hatte, dass die Sängerinnen sich wie Japanerinnen bewegten und sogar in Japan gewebte Kostüme trugen, stellte sich Charell auf den Standpunkt, dass es in dem Stück nicht um Japan, sondern um Europa ging, und entlarvte so das Authentizitätsgehabe als bloße Charade. Für Charell war der *Mikado* lediglich eine Vorlage, die sich nach Belieben aktualisieren und modernisieren ließ. Beim deutschen Feuilleton kam das überraschend gut an, sogar der konservative *Kunstwart* meinte, „wenn etwas zeitgeschichtlich interessant zu nennen ist, dann ist es weiß Gott diese *Mikado*-Aufführung".[407] Den britischen Kritiker C. Hooper Trask hingegen amüsierte der respektlose Umgang mit dem Klassiker gar nicht: „Outside of the necessary modernisation of topical allusions, hacks of the Austrian operetta factory should be made to keep their paws where they belong".[408] Die Geschichte wiederholte sich als Farce: Hatten die Japaner einst die Darstellung des Mikados auf der Bühne als Profanierung empfunden, reagierte nun Trask verschnupft auf den spielerischen Umgang mit dem inzwischen zum *national treasure* aufgestiegenen *Mikado*.

Wie dieser Überblick – und insbesondere der Vergleich von *The Mikado*, *The Geisha* und *Das Land des Lächelns* – zeigt, verhielt sich der Bühnenexotismus zwischen dem ausgehenden 19. Jahrhundert und den dreißiger Jahren nicht statisch. Der Glaube an die unbedingte Unterlegenheit Asiens und die Möglichkeit, es authentisch auf der Bühne zu inszenieren, gerieten, bedingt durch den Aufstieg Japans zur Großmacht, ins Wanken: Wo der lächerliche Wun-Hi in *The Geisha* die Unterlegenheit Asiens und der finstere Li-San in *The Yellow Mask* die ‚Gelbe Gefahr' verkörpert hatten, flossen beide Klischees in dem letztlich nur oberflächlich europäisierten Sou-Chong in *Das Land des Lächelns* zusammen, der die Unmöglichkeit der Verständigung zwischen den Kulturen bestätigte. Wie sich an dieser Figur ablesen lässt, waren die Stereotype mit der Zeit deutlich widersprüchlicher und ambivalenter geworden. Im gleichen Maße wie das Vertrauen darauf, fremde Kultur authentisch auf die Bühne zu bringen, zurückgegangen war, wirkte der Kolonialismus der viktorianischen Epoche in der Zwischenkriegszeit naiv und angestaubt. Doch starben die Klischees keineswegs aus.

406 Der Mikado. Die Erneuerung im Großen Schauspielhaus, Vossische Zeitung, 2. 9. 1927; siehe auch Schneidereit, Berlin wie es weint und lacht, S. 248 f.; Jansen, Glanzrevuen, S. 168; Berg, ‚Det Jeschäft ist richtig'.

407 Walther Harisch, Berliner Theater, Der Kunstwart 41 (1927/28), 1. Bd., S. 55–57, hier S. 57.

408 C. Hooper Trask, The Berlin Stage, The Stage Year Book 1928, S. 152.

Zwischenfazit

Dieses Kapitel behandelte die Bühnenrepräsentationen von drei unterschiedlichen Räumen: der Stadt, des europäischen Auslands und der außereuropäischen Welt. Ähnlich wie Stadtpläne, Landkarten oder Reisebeschreibungen lassen sie sich in die zweite von Henri Lefebvre beschriebene Kategorie von Räumen einordnen, denn sie überführen tatsächliche physische Räume in abstrakte Vorstellungen über diese Räume. Insofern sie mehr über diejenigen aussagten, die sich diese Vorstellungen machten, als über die Räume selbst, fallen sie jedoch zugleich als Repräsentationsräume in die dritte Kategorie Lefebvres. Denn obschon das Theater Authentizität anstrebte – oder dies wenigstens vorgab –, standen die Raumbilder, die es auf der Bühne entwarf, immer symbolisch für etwas Drittes.

Die Stadt war auf der Bühne des Unterhaltungstheaters im 19. und frühen 20. Jahrhundert von zentraler Bedeutung. Vor allem in Hochphasen der Urbanisierung wurde sie zum alles beherrschenden Thema. Sie diente als Schauplatz, lieferte Charaktere und Geschichten. Wie die Massenpresse leistete es einen wichtigen Beitrag zum Prozess der „‚inneren‘ Urbanisierung“.[409] Dieses Konzept geht auf den Ethnologen Gottfried Korff zurück, der damit unterstreicht, dass Urbanisierung kein bloß ‚äußerer‘, materieller, sondern ebenso ein mentaler und psychischer ‚innerer‘ Prozess ist, in dem die historischen Subjekte sich an die veränderten Lebensbedingungen in der Großstadt anpassen. Das Theater machte die Stadt und das Zusammenleben in ihr zum Thema krierte und popularisierte urbane Identitäten und trug so zu dem Anpassungsprozess an das Leben in der Großstadt bei. Darüber hinaus war es ein Ort, an dem sich ein äußerst heterogenes Publikum versammelte, das hier einen urbanen Lebensstil pflegte. Als Medium der Reflexion und als Ort, an dem sich städtische Gesellschaft formierte, war es auf gleich doppelte Weise ein Agent der ‚inneren Urbanisierung‘.

Die Repräsentation des Auslandes und der Exotismus nahmen ähnliche Funktionen wahr. Ob Gottenberg oder Japan, der Bühnenexotismus bot zunächst einmal „eine Möglichkeit, um der kargen Enge und Blässe des gegenwärtigen Alltags – durch Entrückung – mit einem Übermaß an Fülle und Farbe zu begegnen“, wie Volker Klotz meint.[410] Als noch nicht von Industrialisierung und Urbanisierung erfasste Räume fungierten solche Schauplätze als Gegenräume zur europäischen Moderne. Diese Interpretation greift allerdings zu kurz, denn die Konjunktur des Exotismus auf der Bühne seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist ohne Kolonialismus nicht zu erklären. Eric Hobsbawm versteht diesen als eine sozial-integrative Ideologie, die ein Überlegenheitsgefühl schuf, „which thus united the Western whites, rich, middle-class and poor“.[411] Wie sehr es sich dabei um eine gesamteuropäisch-westliche Ideologie handelte, wird noch dadurch unterstrichen, dass Stücke wie *The Mikado*, *The Geisha* oder *Das Land des Lächelns* zwischen London und

409 Korff, Mentalität und Kommunikation, S. 345; zur Anwendung des Konzepts auf die Massenpresse siehe Fritzsche, Reading Berlin 1900, insbes. S. 31, 214, 219 f.
410 Klotz, Operette, S. 66; ähnlich Gulrich, Exotismus in der Oper, S. 14 f.
411 Hobsbawm, Age of Empire, S. 71.

Berlin ausgetauscht wurden, ohne dass es dabei großer Veränderungen bedurfte und dass das Publikum in beiden Städten sie goutierte. Da die einzelnen Nationen gegeneinander um Kolonialbesitz konkurrierten, wirkte der Kolonialismus aber nur national integrativ.

Kaum mehr rekonstruieren lässt sich, inwiefern das Theater kolonialistisches Gedankengut und Stereotype aus anderen Medien übernahm beziehungsweise inwiefern es diese selbst generierte. Japanische Stereotype wie Geisha, Kimono und Teehaus waren längst im Umlauf, ehe der *Mikado* und die *Geisha* sie auf die Bühne brachten. Während die Mode des Japonismus jedoch weitgehend auf eine kunstinteressierte Elite beschränkt geblieben war, trugen sie erheblich zur Verbreitung von Japan-Bildern bei. Noch wichtiger ist, dass sie die kulturellen Artefakte in Narrative einbetteten, durch die diese zum Ausweis kultureller Unterlegenheit wurden. „Far from undermining imperialism, musical comedy made a serious contribution to its authorization", schreibt Len Platt und dasselbe gilt für Operette und Revue.[412] Das populäre Theater nahm existierende Stereotype und schuf neue, es popularisierte sie und trug dadurch im Verbund mit anderen Medien zur Legitimation imperialistischen und kolonialistischen Gedankenguts bei.

Nicht zuletzt bieten die Theaterräume ein gutes Beispiel für das Ineinandergreifen von Strukturen und Repräsentationen. Erst die technischen Innovationen im Theatergebäude, insbesondere die Einführung der elektrischen Beleuchtung, machten es möglich, Räume – ob die eigene Stadt oder ferne Länder – auf der Bühne auf authentische Weise darzustellen. Darüber hinaus hatte die Lage des Theaters in der Stadt einen erheblichen Einfluss auf ihre Repräsentation. Die primär an ein proletarisch-kleinbürgerliches Publikum gerichteten Bühnen des Londoner East Ends brachten ebenso wie das Berliner Rose-Theater überwiegend Melodramen, die ihre Figuren aus der Arbeiterschicht bezogen und die Schattenseite der Urbanisierung sowie soziale Ungerechtigkeit und Prostitution behandelten. Die Theater des West End und der Friedrichstraße, die sich an ein sozial breiteres Publikum richteten, das sich vor allem aus den Mittelschichten rekrutierte, mieden dagegen solche Themen. Operette, Musical Comedy und Revue spielten oft in den Vergnügungsvierteln, in denen sich auch die Theater befanden. Der Spielplan einer Bühne und der Inhalt der gezeigten Stücke hingen also auch davon ab, wo im Raum der Metropole das Theater lag.

[412] PLATT, Musical Comedy, S. 78.

Alles, was zur Gesellschaft, der guten wie der schlechten, gehört und mitreden möchte, gibt sich in dem flimmernden, bunten Theatersaal ein Stelldichein und spielt für sich Komödie, noch bevor der Vorhang in die Höhe gegangen ist.

Eugen Zabel[1]

In accepting the theatre, the middle classes had transformed it. Middle class manners altered the relationship of the actor with the audience, and the actor assumed the middle class persona.

Richard Findlater[2]

3. Theatergesellschaft

Theater ist ein in jeder Hinsicht soziales Vergnügen. Ähnlich wie das Kino ist es nie das Produkt eines einzelnen Individuums, sondern eine kollektive Leistung vieler Personen, die einen Mikrokosmos der Gesellschaft bilden, der sie angehören. Zudem richtet sich das Theater – wie das Kino – an ein möglichst breites Publikum. Seine Zuschauer sind keine passiven Rezipienten, die wahllos aufnehmen, was ihnen angeboten wird, sondern aktive Konsumenten, die durch ihre Auswahl ganz wesentlich über das Angebot mitbestimmen. Da die kommerziellen Unterhaltungstheater allein vom Verkauf von Billetts lebten, passten sie sich „ganz dem Bedürfnis ihres Publikums an“, wie die Kritiker nicht müde wurden zu beklagen.[3] Hinzu kommt, dass sich im Theater Produzenten und Konsumenten, Schauspieler und Publikum stets direkt begegneten. Ob ein bestimmtes Stück oder eine Inszenierung ein Erfolg war oder nicht, entschied sich deshalb oft schon bei der Uraufführung. Die unmittelbare Reaktion des Publikums erlaubte es außerdem, eine Inszenierung – im Gegensatz etwa zu einem Film – immer weiter zu überarbeiten und dem Publikumsgeschmack anzupassen.

Mehr noch als das Kino war das Theater ein Repräsentationsraum, in dem das Publikum nicht nur der Aufführung auf der Bühne zusah, sondern auch vor- und füreinander ‚Theater spielte‘. Wie der Soziologe Pierre Bourdieu festgestellt hat, ist das Theater immer „Träger einer sozialen Botschaft“, weshalb es „nur auf der Grundlage einer unmittelbaren, tiefverwurzelten Übereinstimmung mit den Werten und Erwartungen des Publikums ‚ankommt‘“.[4] Obwohl es sich kaum konkret fassen lässt, bildet das Publikum die Gesellschaft ab, aus der es sich rekrutiert. Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, lässt schon die Architektur auf seine soziale Zusammensetzung schließen. Theatergeschichte ist deshalb auch Sozialgeschichte, wie umgekehrt sich das Theater als Untersuchungsgegenstand für sozialgeschichtliche Fragestellungen nach gesellschaftlicher Partizipation und Repräsentation eignet.

1 Zabel, Theatergänge, S. 135.
2 Findlater, The Unholy Trade, S. 33.
3 Gaehde, Das Theater, S. 91.
4 Bourdieu, Die feinen Unterschiede, S. 42.

Die lange Jahrhundertwende war eine Zeit gesellschaftlicher Umbrüche. Nachdem sich im 19. Jahrhundert der Übergang vom Stand zur Klasse vollzogen hatte, radikalisierten sich die Klassengegensätze zunehmend. Zugleich zeichneten sich gegenläufige Trends zu einer „Entklassung" der Gesellschaft ab.[5] Vor diesem Hintergrund stellt sich umso mehr die Frage, welche Schichten die Theater frequentierten. Kurz: Bot das Theater Unterhaltung für eine gesellschaftliche Elite oder für ein schichtübergreifendes Massenpublikum? Und welche Folgen hatten die sozialen Umbrüche für die Zusammensetzung des Publikums? Diese Fragen stehen im Mittelpunkt des ersten Unterkapitels, das das Theaterpublikum zum Gegenstand hat. Das zweite Kapitel geht dann der Entwicklung der größten am Theater beteiligten Gruppe, den Schauspielern nach. Auch hier ist zu fragen, inwiefern die sozialen Umbrüche einerseits, die Expansion der Theaterunterhaltung andererseits das Los und das gesellschaftliche Ansehen der Bühnenangehörigen veränderte. Das Theater partizipierte an den gesellschaftlichen Entwicklungen und thematisierte sie zugleich auf der Bühne, wobei es zu fragen gilt, ob es dabei die bestehende Gesellschaftsordnung reproduzierte und bekräftigte oder ob es sie nicht auch mitunter karikierte und hinterfragte. Dem geht das dritte Kapitel mit Blick auf Klassen, Geschlechteridentitäten und Sexualität sowie die gerade auf der Berliner Bühne prominente jüdische Minderheit nach.

[5] Vgl. Nolte, 1900, S. 285 f.; Harris, Private Lives, Public Spirit, S. 6–8.

> Im Anfang war das Publikum!
>
> Julius Bab[6]
>
> There is no Theatre, but many playhouses, no Drama, but many plays, no Public, but many audiences.
>
> William Archer[7]

3.1 Publikum

Die Erforschung des Publikums gehört zu den schwierigsten Aufgaben der Theatergeschichte. Das lässt sich schon daran ablesen, dass seit den 1970er Jahren die Forderung im Raum steht, „geradezu obligatorisch Publikumsforschung" zu betreiben, ohne dass sie jedoch bis heute wirklich eingelöst worden wäre.[8] „Never, or hardly ever are we told anything about audiences", klagte Michael Booth 1977 und das gilt bis heute, von wenigen Ausnahmen abgesehen.[9] Tut sich schon die moderne Publikumsforschung schwer, verlässliche Aussagen über die soziale Zusammensetzung eines Publikums zu treffen, so erscheint dies für die Vergangenheit geradezu unmöglich. Jim Davis und Victor Emeljanow fällt es in ihrer Geschichte des Londoner Publikums in viktorianischer Zeit sehr viel leichter, überkommene Urteile infrage zu stellen, als abstrahierende Aussagen zu treffen. Davis dämpft die Erwartungen an eine historische Publikumsforschung mit dem Hinweis, eine „typische, allgemeingültige Publikumszusammensetzung" gäbe es nicht und diese könne daher auch nicht rekonstruiert werden.[10] Aufgrund großer Unterschiede zwischen den Theatern und über einen langen Zeitraum hinweg verbiete es sich von vornherein zu generalisieren. Gleichermaßen meint Martin Baumeister, das „Berliner Theaterpublikum ‚objektiv' zu rekonstruieren", sei unmöglich, denn das „Großstadtpublikum war per se keine feste empirische, etwa nach Kriterien der Klassen- bzw. Schichtzugehörigkeit bestimmbare Größe", sondern sei konstanter Veränderung unterlegen.[11] Trotz dieser Einschränkungen versuchen Davis und Emeljanow ebenso wie Baumeister, das Theaterpublikum nach sozialen Kriterien zu beschreiben. Erstere ziehen eine Vielzahl unterschiedlicher Quellen heran, um ihre These von der sozialen Diversität des Londoner Theaterpublikums zwischen 1840 und 1880 anhand mehrerer ausgewählter Theater zu belegen, während Baumeister der Frage nachgeht, auf welche Weise zwei Berliner Theaterunternehmen die Zusammensetzung ihres Publikums zu beeinflussen suchten. Im Folgenden kommen Elemente aus bei-

6 Bab, Theater der Gegenwart, S. 2.
7 Archer, The Theatrical ‚World' of 1893, S. 247.
8 Kindermann, Funktion, S. 3.
9 Booth, East-End and West-End, S. 98.
10 Davis, Das Londoner Theaterpublikum, S. 292; siehe auch Davis und Emeljanow, Victorian and Edwardian Audiences, S. 93 f.; sowie dies., Reflecting the Audience, insbes. S. ix–xiv; Davis, Spectatorship.
11 Baumeister, Theater und Metropolenkultur, S. 210.

den Ansätzen zur Verwendung, wobei erneut das Metropol-Theater und das Gaiety Theatre als Beispiele dienen.

Zunächst jedoch zum Stand der Forschung. Wenn man vergleicht, was bislang über das Theaterpublikum in Berlin und London geschrieben wurde, so sieht man sich mit zwei einander entgegengesetzten Narrativen konfrontiert. Im Falle Berlins scheinen alle Zeichen auf die soziale Ausdehnung des Publikums hinzudeuten: Während noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts Berlin mit der Königlichen Oper und dem Königlichen Schauspielhaus gerade einmal zwei, überdies sozial eher exklusive Theater besessen hatte, sprachen die vielen nach der Gewerbereform von 1869 neugegründeten Theater ein schichtübergreifendes Publikum an. Ruth Freydank zufolge war das „Geschäftstheater der Jahrhundertwende […] seiner inneren Struktur und seiner historischen Aufgabe nach ein Theater für ein Massenpublikum“.[12] Martin Baumeister konstatiert analog, das Theater habe um 1900 ein „Massenpublikum quer durch alle Schichten und Klassen“ angesprochen.[13] Freydank und Baumeister gehen also von einer Egalisierung des Publikums und folglich von einer Demokratisierung der Theaterunterhaltung aus.

Für London hat die Geschichtsschreibung lange Zeit den umgekehrten Trend konstatiert. Die traditionelle Sichtweise wiedergebend meint David Cannadine die Londoner Theater seien im 19. Jahrhundert primär von der Arbeiterklasse frequentiert und von zwielichtigen Theaterdirektoren geleitet worden, die ihre Autoren nur schlecht entlohnten und Schauspieler beschäftigten, die in der sozialen Ordnung knapp über Prostituierten rangierten. Den gezeigten Stücken schließlich habe es gänzlich an künstlerischem Wert gefehlt. Erst gegen Ende des Jahrhunderts sei dann dank Reformern wie Gilbert und Sullivan die bessere Gesellschaft und damit auch die Qualität ins Theater zurückgekehrt.[14] Cannadine folgt damit einem Narrativ, dessen Anfänge in der Zeit liegen, die es beschreibt.[15] Während er die ‚Verbürgerlichung‘ des Theaters als einen positiven Prozess versteht, kritisiert John Pick die damit einhergehende soziale Exklusion der unterbürgerlichen Schichten von der Theaterunterhaltung.[16] Davis und Emeljanow hingegen stellen das Narrativ einer ‚Verbürgerlichung‘ generell infrage. Ihnen zufolge rekrutierte sich das Theaterpublikum nie aus nur einer Schicht, vielmehr sei dessen soziale Zusammensetzung über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg äußerst heterogen gewesen.[17]

Mit Berlin und London stehen sich daher zwei einander widersprechende Interpretationen der Entwicklung des Theaterpublikums im 19. Jahrhundert gegen-

[12] Freydank, Zur Einführung, S. 12.

[13] Baumeister, Kriegstheater, S. 26, siehe auch 15 f., 25; sowie ders., Theater und Metropolenkultur.

[14] Cannadine, Tradition, S. 207; siehe auch Rowell, Victorian Theatre, S. 3; noch Christophe Charle meint, das West End-Publikum sei „immer elitärer“ geworden, Charle, Theaterhauptstädte, S. 37.

[15] Sherson, London’s Lost Theatres, S. 352.

[16] Pick, West End, insbes. S. 11–16.

[17] Davis und Emeljanow, Reflecting the Audience, S. 98 f.

über: eine Egalisierung im Falle Berlins, eine ‚Verbürgerlichung' im Falle Londons. Im Folgenden wird dagegen eine dritte Interpretationsvariante vorgeschlagen, derzufolge beide Prozesse nie in Reinform auftraten. Vielmehr gab es immer wieder Phasen verstärkerter Inklusion und Exklusion. Mehr noch: Es wird gezeigt, dass die beiden Prozesse aufgrund unterschiedlicher Ausgangsbedingungen letztlich zu demselben Ergebnis, nämlich zu einer ‚Vermittelschichtung' führten, die zugleich dafür sorgte, dass sich das Publikum in London und Berlin immer ähnlicher wurde. Dazu werden einerseits allgemeine Faktoren, die die Zusammensetzung des Theaterpublikums beeinflussten, wie etwa die Anzahl der Theater und die Eintrittspreise, andererseits spezifische Publikumstypen, wie das Premieren-, das Angestellten- und das Arbeiterpublikum, untersucht. Denn wie zeitgenössische Beobachter wie William Archer oder Kurt Weiss bereits feststellten, gibt es weder *die* Öffentlichkeit noch *das* Publikum: „Man spricht schlechthin von einem Theaterpublikum wie von etwas Ganzem. Es zerfällt aber in fast ebenso viele Reihen und Ränge, wie der Zuschauerraum selbst" und ist überdies „Abend für Abend ein anderes."[18]

Zahlen

Zu Beginn einige Zahlen: Ein erstes Indiz, von dem üblicherweise die Popularisierung und Egalisierung von Theaterunterhaltung im Verlauf des 19. Jahrhunderts abgeleitet wird, ist die Zunahme der Anzahl der Theater. In London gab es um 1800 ein Dutzend Theater, 1850 hatte sich diese Zahl auf 24 verdoppelt, um sich erneut in den folgenden 50 Jahren auf 60 im Jahr 1900 zu verdoppeln. In keinen Jahrzehnten wurden so viele Theater gebaut wie in den 1880ern und 1890ern, in denen jeweils 15 neue Häuser eröffneten. Danach verlangsamte sich das Wachstum. Zwischen 1900 und 1930 kamen noch lediglich 9 Theater hinzu, sodass London 1930 über 69 Theater verfügte (Tabelle 1). Berlin besaß um 1800 nur die beiden Hoftheater und noch um die Jahrhundertmitte gerade einmal sechs Theater. Erst nach der Reform der Gewerbeordnung setzte die viel beschworene „Theaterepidemie" ein.[19] Um 1900 erreichte Berlin dann mit 23 Theatern den Stand von London um 1850. Nach dem Ersten Weltkrieg gab es in Berlin 30 Theater (Tabelle 2). In beiden Städten nahm die Anzahl der Theater also während des 19. Jahrhunderts kontinuierlich zu, wobei das Wachstum keineswegs linear und ungebrochen verlief. Manche Theater wechselten gleich mehrmals innerhalb eines Jahres Inhaber und Namen, mitunter sogar ihre Funktion, wenn sie in Varietés oder Music Halls, später auch in Kinos umgewandelt wurden. Die Zunahme der Theater allein ist allerdings nur bedingt aussagekräftig, denn zum einen muss sie in Relation gesetzt werden zu dem konstant hohen Bevölkerungswachstum beider Städte, zum anderen verfügten nicht alle Theater über gleich viele Sitzplätze. In London, wo im Laufe des 19. Jahrhunderts die Theatergebäude aufgrund

[18] Weiss, Deutsche Theaterverhältnisse, S. 35.
[19] Jacobsohn, Das Theater der Reichshauptstadt, S. 20.

neuer Feuerbestimmungen und veränderter Publikumsbedürfnisse immer kleiner wurden, sank die durchschnittliche Zahl der Sitzplätze von 3000 auf rund 1000. 1800 kamen so 18 605 Sitzplätze auf rund eine Million Einwohner, was einem Sitzplatz pro 53 Einwohner entsprach; 1850 kamen 46 288 Plätze auf 2 651 939 Einwohner beziehungsweise ein Platz auf 57 Einwohner; 1900 waren es 88 774 Plätze auf 6 506 889 Einwohner beziehungsweise ein Platz auf 73 Einwohner und 1930 schließlich 122 451 Plätze auf 8 110 358 Einwohner beziehungsweise ein Platz auf 66 Einwohner. In Berlin kamen 1850 4500 Sitzplätze auf 423 902 Einwohner beziehungsweise ein Platz auf 94 Einwohner, 1900 auf 2 712 190 Einwohner 26 390 Sitzplätze beziehungsweise ein Platz auf 102 Einwohner; 1910 44 536 Plätze auf 3 734 258 Einwohner beziehungsweise ein Platz auf 83 Einwohner und 1930 41 806 Plätze auf 4 332 834 Einwohner beziehungsweise ein Platz auf 103 Einwohner.[20]

Beide Städte erlebten also während des 19. Jahrhunderts eine außerordentliche Zunahme der verfügbaren Theaterplätze: in London um das sechs-, in Berlin um das zehnfache. In Relation zur Bevölkerung verschlechterte sich aber die Versorgung mit Theaterunterhaltung sogar ein wenig. Die Rede von einer ‚Theaterepidemie' war deshalb in jedem Fall übertrieben. Die vielen Theaterneubauten verhinderten vor dem Hintergrund demographischen Wachstums lediglich, dass die Zahl der Sitzplätze nicht zurückging, wobei nicht einmal eingerechnet ist, dass Touristen einen zunehmend größeren Teil des Theaterpublikums stellten. Die soziale Ausdehnung von Theaterunterhaltung kann aus dem zur Verfügung stehenden Zahlenmaterial folglich nicht abgeleitet werden. Doch ebenso wie die Zahl der Theater ist die der Sitzplätze ein wenig aussagekräftiger Indikator. Denn aus der Anzahl der Plätze kann nicht auf die Größe und Zusammensetzung eines Publikums geschlossen werden, das obendrein von Viertel zu Viertel, von Theater zu Theater, von Saison zu Saison und von Abend zu Abend variierte.

Ein weiterer Indikator für die soziale Zusammensetzung des Publikums ist die Höhe der Eintrittspreise, mit der ein Direktor eine nicht unerhebliche Kontrolle darüber ausübte, welche Schichten sein Theater frequentierten. Der Musterfall dafür ist das Prince of Wales's Theatre unter der Leitung des Schauspielerehepaars Bancroft. Als diese das Theater 1867 übernahmen, waren sie nach eigener Aussage schockiert von den Manieren des Publikums:

> It was a well-conducted, clean little house, but oh, the audience! My heart sank! Some of the occupants […] were engaged between the acts in devouring oranges […] and drinking ginger-beer. Babies were being rocked to sleep, or smacked to be quiet, which proceeding, in many cases, had an opposite effect![21]

[20] Anzahl und Kapazität der Londoner Theater wurden kompiliert aus: ERA ALMANACK; GREEN ROOM BOOK; WHO'S WHO; MANDER und MITCHENSON, Theatres of London; dies., Lost Theatres; HOWARD, Theatres and Music Halls; EARL und SELL, Theatres Trust Guide; Einwohnerzahlen bei BALL und SUNDERLAND, Economic History of London, S. 42; zu Anzahl und Kapazität der Berliner Theater siehe NEUER THEATER-ALMANACH; DEUTSCHES BÜHNENJAHRBUCH; Pharus-Plan Berlin; LEONHARDT, Piktoral-Dramaturgie, S. 315–344; ITODA, Berlin & Tokio, S. 148–151.

[21] BANCROFT und BANCROFT, Mr. & Mrs. Bancroft, S. 178f.

Deshalb nahmen sie als Erstes eine grundlegende Renovierung vor, bei der sie das Theater nicht nur optisch dem Geschmack der Mittelschichten anpassten, sondern auch die vorderen Reihen des Parketts abtrennnten, die sie mit bequemen Sesseln ausstatteten und durch eine niedrige Wand vom Rest des Parketts schieden. Damit waren die *stalls* geboren, ein exklusiver Sitzbereich, für den die Bancrofts erhöhte Preise verlangten. Allerdings ging so ein Drittel des Parketts verloren, traditionell der Bereich der ärmeren Bevölkerung. Darüber hinaus brachen die Bancrofts mit der Tradition, die Eintrittspreise nach neun Uhr zu halbieren. Alle ihre Maßnahmen zielten darauf ab, die Respektabilität ihres Theaters zu steigern, um die Mittelschichten als Publikum zu gewinnen, wobei sie ganz bewusst die kleinbürgerlich-proletarische Bevölkerung der Nachbarschaft ausschlossen. Dieses Vorbild machte in den folgenden Jahren im ganzen West End Schule.[22]

Die Bemühungen, das Theater zu ‚verbürgerlichen', blieben keineswegs immer unwidersprochen. Als John Hollingshead 1888 am Gaiety Theatre das Vorbild der Bancrofts nachahmte und den Bereich der Stalls auf Kosten das Parketts ausdehnte, legte das Publikum von Parkett und Galerie lautstark Widerspruch ein.[23] Proteste dieser Art hatte es in London vor allem um 1800 häufig gegeben. Der *actor-manager* John Kemble beispielsweise hatte 1809 nach einem Umbau das Covent Garden Theatre mit erhöhten Preisen wiedereröffnet und damit die *Old Price Riots* ausgelöst, die über zwei Monate dauerten und mit einer offiziellen Entschuldigung Kembles sowie der Rücknahme der Preiserhöhung endeten. Wie die neuere Forschung zeigt, lassen sich solche Proteste allerdings nicht unumwunden als Klassenkonflikte lesen, denn oft beteiligten sich daran Vertreter aller Schichten.[24] Gegen Ende des Jahrhunderts ebbten die Proteste jedoch weitgehend ab. Im Gegensatz zu den *Old Price Riots* blieb der Widerstand der Zuschauer im Gaiety Theatre folgenlos. Hollingshead drehte in der Folge die Preisschraube sogar noch weiter an, indem er das Billet für die Galerie von 6 Pence auf einen Schilling verdoppelte, mit dem ausgesprochenen Ziel, die aufrührerischen Elemente aus dem Theater zu vertreiben – ein Zeichen dafür, dass rebellisches Benehmen mit den weniger wohlhabenden Schichten gleichgesetzt wurde.[25]

Das günstigste Theaterbillett, für das ein Sitzplatz auf der Galerie zu bekommen war, kostete in allen West End-Theatern um 1900 einen Schilling und damit ebenso viel wie der Eintritt in Madame Tussaud's Wachsfigurenkabinett, zu einem Cricket Match oder in eine Ausstellung in Earls Court; der Besuch eines Vorort-Theaters oder einer Music Hall war mit 6 Pence halb so teuer.[26] Ein Glas Bier kostete 3 Pence, sodass der Besuch einer Music Hall etwa dem Gegenwert von zwei, der eines besseren Theaters auch nur dem von vier Gläsern Bier ent-

[22] Vgl. PICK, The West End, S. 45–50; BOOTH, Theatre, S. 52–54; DAVIS und EMELJANOW, Victorian and Edwardian Audiences, S. 102; DONALDSON, The Actor-Managers, S. 17–45; DAVIS, The Economics, S. 108.
[23] Vgl. London Gossip, SYDNEY MAIL, 11. 2. 1888.
[24] Vgl. BAER, Theatre and Disorder; siehe auch MÜLLER, Saalschlachten.
[25] Vgl. PICK, West End, S. 69; siehe auch DAVIS und EMELJANOW, Reflecting the Audience.
[26] LITTLE, Little's London Pleasure Guide, S. 410–417.

sprach.[27] Da die Music Halls zu einem hohen Prozentsatz von Angehörigen aus der Arbeiterklasse frequentiert wurden, ist davon auszugehen, dass diese sich den Besuch eines Theaters durchaus hätten leisten können – womit allerdings noch nicht gesagt ist, dass sie dies auch taten.[28] Auffällig ist, dass sich der Preis für die günstigsten Plätze zwischen 1880 und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges nicht veränderte. Erst mit der Einführung der Lustbarkeitssteuer 1910 begann er zu steigen. 1930 lagen die Preise im Schnitt 50 Prozent über denen der Vorkriegszeit.[29] Die Stagnation der Eintrittspreise vor 1915 fiel in eine Phase kontinuierlich steigender Löhne. Allein zwischen 1850 und 1896 wuchsen diese im Schnitt um 70 bis 80 Prozent. Aufgrund höherer Lebenshaltungskosten stagnierten die Reallöhne zwar zwischen 1900 und 1914, der Lebensstandard blieb jedoch stabil.[30] Das gilt noch für die Zwischenkriegszeit, in der zumindest diejenigen, die sich nicht in das Heer der Arbeitslosen einreihen mussten, eine Zunahme ihres Realeinkommens verzeichneten.[31] Die Zusammenfallen von gleichbleibenden Eintrittspreisen und steigenden Reallöhnen legt nahe, dass sich immer mehr Angehörige der unteren Schichten einen Theaterbesuch leisten konnten und der Theaterkonsum in Großbritannien zumindest potentiell eine breitere soziale Basis erhielt.

In Berlin kostete um 1880 das günstigste Billett bei einem kleinbürgerlichen Theater wie dem Wallner- oder dem Ostend-Theater 75 Pfennig und sank um 1900 sogar auf 50 Pfennig. Ebenso viel kostete der Eintritt bei der auf das Arbeiterpublikum ausgerichteten Volksbühne oder für eine Zirkusvorstellung. Bei einem Bierpreis von zwischen 10 und 15 Pfennigen entsprach dies etwa dem Gegenwert von vier bis fünf Gläsern Bier.[32] In zentral gelegenen Theatern wie dem Deutschen Theater oder dem Metropol-Theater begann die Preisspanne bei einer Mark, also rund dem Doppelten, wobei selbst dafür nur ein Stehplatz zu bekommen war. Im Gegensatz zu London, wo es in der untersten Preiskategorie nur Unterschiede zwischen den Theatern im West End und denen in den Vororten gegeben hatte, waren in Berlin die Eintrittspreise von Theater zu Theater verschieden. Wie in London nahmen sie aber auch hier zwischen 1880 und 1910 nicht zu, sondern teilweise sogar ab. Erst 1914, nach der Einführung der Lustbar-

[27] Desmond, The Edwardian Story, S. 18.

[28] Zu diesem Schluss kommt auch Jones, Workers at Play, S. 14; zum Music Hall-Publikum siehe Bailey, Leisure and Class, S. 158–164; Kift, Arbeiterkultur im gesellschaftlichen Konflikt, S. 73–84; Höher, The Composition of Music Hall Audiences.

[29] Vgl. Smith, The New Survey of London, 1. Bd., S. 100; Cook's Handbook to London (1930), S. 29; Baedeker, London (1930), S. 30; Heinrich, Entertainment, Propaganda, Education, S. 31–33.

[30] Vgl. Bowley, Wages and Income, S. 30, 122; Feinstein, What really happened to real wages?; Harrison, Late Victorian Britain, S. 68; Benson, The Working Class in Britain, S. 41; Daunton, Wealth and Welfare, S. 377–381; MacKinnon, Living Standards.

[31] Vgl. McKibbin, Classes and Cultures, S. 60; Glynn und Booth, Modern Britain, S. 25–30; zu den steigenden Preisen siehe Barbor, The Theatre, S. 32; Findlater, Unholy Trade, S. 35.

[32] Vgl. Glatzer, Berliner Leben, S. 291; Modrow, Berlin 1900, S. 229.

keitssteuer im Vorjahr, erhöhten fast alle Theater ihre Eintrittspreise.[33] Obwohl das Wachstum der Reallöhne im Kaiserreich immer ein wenig hinter dem der Nominallöhne zurückblieb, verlief es so kontinuierlich, dass sich der Lebensstandard während der langen Jahrhundertwende nachhaltig verbesserte. Sinkende Eintrittspreise bei gleichzeitig steigenden Löhnen, lassen deshalb vermuten, dass sich auch in Berlin die gesellschaftliche Basis des Theaterpublikums verbreiterte. Im Schnitt betrugen die deutschen Reallöhne in den 1870er Jahren drei Viertel des Niveaus der britischen, die sie trotz stärkeren Wachstums bis zum Ersten Weltkrieg nicht einholten. Aufgrund der Inflation fluktuierten die Löhne in der Frühzeit der Weimarer Republik sehr stark, Anstiege wurden immer wieder rasch durch Rückgänge aufgewogen. Vor dem Hintergrund des wirtschaftlichen Aufschwungs zwischen 1924 und 1929 kam es dann zu nachhaltigen Lohnsteigerungen, deren Niveau nun knapp zehn Prozent über dem der Vorkriegszeit lag, womit auch die Spielräume für Konsumausgaben wieder wuchsen.[34] Hinzu kam, dass die Theaterdirektoren die Billettpreise in der unmittelbaren Nachkriegszeit zunächst übermäßig erhöht hatten, um ihre steigenden Ausgaben zu kompensieren, um sie aber dann, als das Publikum auszubleiben begann, wiederum deutlich zu senken.[35] Deshalb dürften die Jahre der Stabilisierung zugleich die Phase gewesen sein, in der es mehr Berlinern als je zuvor möglich war, sich einen Theaterbesuch zu leisten. Doch endete sie schon 1929 mit der Weltwirtschaftskrise und der rasch steigenden Arbeitslosigkeit, die das Theaterpublikum zusammenschmelzen ließ.

Im Vergleich mit anderen europäischen Metropolen scheinen die Eintrittspreise in Berlin durchweg am niedrigsten gewesen zu sein. Julius Faucher zufolge kamen „in Berlin noch viel mehr Plätze auf denselben Theil der Bevölkerung, als sowohl in Paris wie in Wien“, desgleichen wären die Eintrittspreise dort „durchschnittlich billiger, als sowohl in Paris, wo sie auf dem Festlande von Europa fast am höchsten sind, wie in Wien“, wobei wiederum die „Eintrittspreise […] in London noch etwas höher als in Paris“ waren.[36] Ein Zeitungsbericht von 1910 verzeichnete gleichfalls höhere Theaterpreise für Paris, London, Wien und Budapest als für Berlin.[37] Und ein amerikanischer Deutschland-Reisender notierte 1929, die Kartenpreise gestatteten es Angehörigen der Arbeiterklasse, problemlos ins

[33] Die Berliner Adressbücher zwischen 1880 und 1930 enthalten in teils unterschiedlichen zeitlichen Abständen Theaterpläne mit Preisangaben, die allerdings in den 1920er Jahren aufgrund der Inflation komplett ausgesetzt wurden, vgl. Berliner Adreßbuch für das Jahr […] unter Benutzung amtlicher Quellen, Berlin 1870–1943; auch online einzusehen auf der Seite der Zentral- und Landesbibliothek Berlin, http://adressbuch.zlb.de.

[34] Vgl. Hohorst et al. (Hrsg.), Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch, S. 107, 109, 113; Schneider, Der Arbeiterhaushalt, S. 111–116, 141–143; Desai, Real Wages in Germany, S. 112, 117, 125; Torp, Konsum und Politik, S. 30–32.

[35] Vgl. Schultze, Untersuchungen, 1. Bd., S. 358.

[36] Faucher, Vergleichende Culturbilder, S. 228, 424.

[37] Die Theaterdirektoren über die Theaterpreise, Der Neue Weg 39 (1910), Nr. 18, S. 549f., hier S. 550.

Theater gehen zu können.[38] Wenn die Auswertung der Eintrittspreise für sich genommen auch noch nicht belegt, dass Arbeiter und Angestellte an der Theaterunterhaltung partizipierten, so zeigt sie doch, dass diese es finanziell durchaus vermocht hätten, zumindest soweit es die günstigeren vorstädtischen Theater Londons und Berlins betraf.

Eintrittspreise waren aber nicht das einzige Instrument, mit dem die Theaterunternehmer Einfluss auf die soziale Zusammensetzung ihres Publikums nehmen konnten. Da Arbeiter und Angestellte noch bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein oft bis gegen acht Uhr abends und länger arbeiteten, schieden bei einem früheren Vorstellungsbeginn die Angehörigen dieser Schichten automatisch als Theaterpublikum aus. So klagte um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein deutscher Journalist, dass einem „Handwerksgesellen, der bis Abends sieben oder acht Uhr seiner Pflicht in der Werkstatt" genüge, jede Chance, ins Theater zu gehen, verwehrt werde, da in „großen Städten die Vorstellungen gewöhnlich um sechs oder halb sieben Uhr" stattfänden.[39] Auch in London begannen die Theatervorstellungen bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein gewöhnlich um diese Zeit. In den folgenden Jahrzehnten verschob sich der Vorstellungsbeginn dann aber schrittweise auf acht Uhr. Ursprünglich trugen die Londoner Theatermanager damit zwar der späteren *dinner hour* der Mittelschicht Rechnung, die Verlegung kam aber auch denjenigen zugute, die länger arbeiten mussten.[40] Desgleichen waren Matineen, wie sie John Hollingshead in den 1870er Jahren am Gaiety Theatre einführte, zunächst ausdrücklich darauf berechnet, Frauen aus der Mittelschicht und Touristen in das Theater zu locken. Doch sie ermöglichten auch der werktätigen Bevölkerung den Theaterbesuch, der ihnen an Wochentagen versagt blieb.[41] Und schließlich nahmen die Arbeitszeiten über den gesamten Zeitraum hinweg generell ab.[42]

Ein weiteres Instrument der sozialen Distinktion waren Kleidervorschriften. Als der holländische, mit den Londoner Gepflogenheiten noch nicht vertraute Theaterkritiker J. T. Grein 1886 eine Vorstellung im Lyceum Theatre besuchen wollte und dazu im Tweedanzug erschien, verwehrte ihm Bram Stoker, Irvings Geschäftsführer, persönlich den Eintritt mit dem Hinweis auf den Passus „Evening Dress Indispensable" auf seinem Theaterticket und geleitete ihn in den obersten Rang, wo das kleinbürgerliche Publikum saß.[43] Seit 1910 war mit Ausnahme der Oper Abendgarderobe nicht länger obligatorisch, doch noch bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein blieb sie in den *stalls* der West End-Theater üb-

[38] A Paragraphic World Tour. Around the World in Thirty Days, THE LIVING AGE 336 (1929), Nr. 4340, S. 92.
[39] Ein Wort über Theater-Actienvorstellungen, ZEITUNG FÜR DIE ELEGANTE WELT 50 (1850), Nr. 29, S. 231.
[40] Vgl. BOOTH, Theatre, S. 40 f.; DAVIS und EMELJANOW, Reflecting the Audience, S. 86, 184.
[41] Vgl. HOLLINGSHEAD, ‚Good Old Gaiety', S. 25; RAPPAPORT, Shopping for Pleasure, S. 181.
[42] Vgl. BAILEY, Leisure and Class, S. 56; WALVIN, Leisure and Society, S. 61–63; BEHRINGER, Soziologie und Sozialgeschichte, S. 266 f.; SUHR, Die weiblichen Angestellten, S. 24–30; RITTER und TENFELDE, Arbeiter im Kaiserreich, S. 370; HUCK, Sozialgeschichte der Freizeit, S. 95–112; BECHER, Geschichte des modernen Lebensstils, S. 177; TORP, Konsum und Politik, S. 62 f.
[43] Vgl. ORME, J. T. Grein, S. 44.

lich. Demnach entschied nicht allein der Erwerb eines Billetts, sondern auch die Kleidung über den Zugang zu einem Theater beziehungsweise zu dessen nach sozialen Schichten getrennten Bereichen.[44] In Berlin waren vergleichbare Vorschriften eher die Ausnahme. In Max Reinhardts Kammerspielen beispielsweise lagen die Eintrittspreise nicht nur über denen aller anderen Berliner Theater, männliche Besucher hatten überdies im Frack zu erscheinen. Erneut ging es dabei um soziale Auslese, sollten diese Maßnahmen den Kammerspielen doch ein elitäres Publikum sichern.[45]

Für eine Egalisierung des Theaterpublikums spricht wiederum ein quantitativer Faktor, nämlich der zunächst vor allem in London zu beobachtende Übergang vom traditionellen Repertoire-System, bei dem ein Theater verschiedene Stücke alternierend aufführte, zum *long run*-System, bei dem ein Stück so lange wie möglich en suite gespielt wurde.[46] Noch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts galt ein Stück als außerordentlich erfolgreich, wenn es um die 100, als Sensation, wenn es mehr als 200 Aufführungen erlebte. Dies entsprach – bei ausverkauftem Haus – je nach Größe des Theaters zwischen 100 000 und 400 000 Zuschauern. Mit der Etablierung des *long run* wurde ein noch sehr viel größeres Publikum erreicht. Populäre Musical Comedies erlebten leicht über 600 Aufführungen, so *The Geisha* 760, *The Merry Widow* 778, *The Arcadians* 809, *A Chinese Honeymoon* 1075 und *The Maid of the Mountains* 1352. Bei Theatern mit im Schnitt 1200 Sitzplätzen erreichten diese Stücke zwischen 800 000 und 1,5 Millionen Zuschauer.[47] Selbst einen nicht unbeträchtlichen Anteil von Touristen eingerechnet, lässt dies auf ein schichtübergreifendes Publikum schließen, zumal auf einen Erfolg im West End oft der Transfer in die Theater der Vorstadt und der Provinz folgte. *Chu Chin Chow*, die erfolgreichste Musical Comedy der Jahrhundertwende, erlebte zwischen 1916 und 1921 2238 Vorstellungen und erreichte damit zwischen 2,8 und 2,9 Millionen Zuschauer. Bei einer Gesamtbevölkerung von rund sieben Millionen entsprach dies nahezu der halben Bevölkerung der Stadt, wobei jedoch zu berücksichtigen ist, dass viele Soldaten auf Fronturlaub das Stück sahen.[48] In Berlin war das *long run*-System niemals so dominant wie in London, doch auch hier wurden erfolgreiche Stücke zunehmend so lange wie möglich aufgeführt. Die Jahresrevuen des Metropol-Theaters liefen im Idealfall ein ganzes Jahr lang, um dann von der nächsten abgelöst zu werden.[49] Bei Laufzeiten von über 200 Vorstellungen konnte eine Revue theoretisch zwischen 300 000 und 400 000 Zuschauer anziehen. Ein noch sehr viel größeres Publikum erreichten erfolgreiche Operetten. *Die keusche Susanne* von Jean Gilbert beispiels-

[44] Vgl. Cook's Handbook to London (1930), S. 39; Baedeker, London and its Environs (1930), S. 31; siehe auch Jackson, The Middle Classes, S. 256.
[45] Vgl. Huesmann, Welttheater Reinhardt, S. 16–18; Marx, Max Reinhardt, S. 55–82.
[46] Vgl. Booth, Theatre, S. 13.
[47] Vgl. Gänzl, The Encyclopedia.
[48] Vgl. Asche, His Life, S. 160–162; Traubner, Operetta, S. 216; Platt, Musical Comedy, S. 9; Gale, The London Stage, S. 147; Singleton, Oscar Asche, S. 109–138.
[49] Vgl. Freund, Aus der Frühzeit, S. 66.

weise erlebte im Thalia-Theater 1600 Aufführungen und dürfte damit allein in diesem Theater von über einer Million Zuschauern gesehen worden sein.[50] Im Gegensatz zu den Jahresrevuen, die eine Spezialität des Metropol-Theaters waren, wurden erfolgreiche Operetten oft in kurzer Zeit von vielen anderen Theatern auf den Spielplan genommen, sodass ein Publikum in Millionenhöhe keineswegs eine Seltenheit war.

Premierenpublikum

Obwohl sich das Publikum von Vorstellung zu Vorstellung unterschied, lässt sich zwischen bestimmten Publikumstypen differenzieren. Am bekanntesten und zugleich am schillerndsten ist das Premieren-Publikum, das *first night audience*. Über dieses existieren auch die meisten Informationen, da Theaterkritiker in ihren Premieren-Besprechungen oft Kommentare über die anwesenden Zuschauer einflochten. Für Theaterhistoriker bieten solche Rezensionen eine gleichermaßen wichtige wie problematische Quelle, denn die Verlockung ist groß, aus dem Premierenpublikum Schlüsse auf das Publikum eines Theaters im Allgemeinen zu ziehen. Doch dabei ist Vorsicht geboten, denn: „First-night audiences in the West End are notoriously unrepresentative of the ordinary theatre-going public" und dasselbe gilt für Berlin.[51] Allerdings sorgten die Zeitungskritiken dafür, dass das Premierenpublikum das öffentliche Bild eines Theaters weit über eine Uraufführung hinaus prägte. Dies gilt für kein Theater so sehr wie für das Metropol-Theater, dessen Premieren zu den bedeutendsten gesellschaftlichen Ereignissen des späten Kaiserreichs gehörten. Davon ausgehend haben Historiker in ihm ein Theater der „zahlungskräftigen bürgerlichen Schichten" und in seinen Aufführungen den „Ausdruck des Selbstverständnis[ses] […] großbürgerlicher Kreise" gesehen.[52] Sehr viel differenzierter hat Marline Otte das Metropol-Theater als ein „new forum for upper-class sociability" beschrieben, in dem die alte Oberschicht der Bismarck-Zeit mit den Vertretern des neuen Wirtschaftsbürgertums, der Verwaltung, der Künste und der Presse zusammengekommen sei und auf diese Weise eine neue Sozialformation gebildet habe, die sie, dem zeitgenössischen Sprachgebrauch folgend, „Tout Berlin" nennt.[53]

Allerdings umfasste ‚Tout Berlin' keineswegs ein soziales Amalgam aus alter und neuer Elite. Wie der konservative *Reichsbote* feststellte, war das Publikum des Metropol-Theaters, „das sich gern ‚Tout-Berlin' und die ‚Berliner Gesellschaft' nennen läßt […] glücklicherweise doch nur ein sehr kleiner Teil der letzteren", umfasste also gerade nicht die alteingesessene Elite.[54] Sofern diese überhaupt das

[50] Vgl. Schneidereit, Berlin, wie es weint und lacht, S. 158.
[51] Godfrey, Back-Stage, S. 96.
[52] Kothes, Die theatralische Revue, S. 33; Hasche, Bürgerliche Revue, S. 59; ähnlich: Völmecke, Die Berliner Jahresrevuen, S. 19.
[53] Otte, Jewish Identities, S. 203, 206.
[54] Der Reichsbote, 1. 10. 1912.

Theater besuchte, frequentierte sie immer noch im Königlichen Schauspielhaus und im Königlichen Opernhaus. Für das Metropol-Theater galt, was ein Berlin-Führer von 1905 über die Theater der Stadt im Allgemeinen befand: „Niemand vom Kaiserlichen Hof nimmt in bemerkenswerter Weise an den Premièren der Saison teil. Niemand vom hohen Adel. Kein braver Junker. Kein standesgemäßer Beamter".[55] Tatsächlich fanden sich Angehörige der traditionellen Elite aus Hof, Adel, Junkertum, Militär und Beamtenschaft nur in Ausnahmefällen zu Premieren des Metropol-Theaters ein. Kaiser Wilhelm II. hat es nicht nur selbst nie betreten, er untersagte darüber hinaus seinen Offizieren, dort in Uniform zu erscheinen. Zu den gern kolportierten Anekdoten gehört, dass Kronprinz Friedrich Wilhelm für einen Besuch im Metropol-Theater von seinem Vater unter Hausarrest gestellt wurde.[56] Es liegt daher nahe, dass die traditionelle Elite dem Vorbild des Kaisers folgte und einem Theater fernblieb, das für seine satirischen Spitzen gegen Junker und Militär bekannt war. Nicht zuletzt schweigen sich die Theaterkritiken auffallend über die Anwesenheit von hochgestellten Persönlichkeiten aus.

Mit ‚Tout Berlin' meinte der *Reichsbote* in erster Linie „Berlin W".[57] So hieß der Postbezirk westlich des alten Zentrums. Wo noch um die Mitte des Jahrhunderts eigenständige Städte und Dörfer, freie Flächen und Felder lagen, entstanden mit dem rapiden Wachstum Berlins neue Stadtteile und Villenviertel. Am Tiergarten, an den neuen Boulevards wie dem Kurfürstendamm und der Tauentzienstraße, in Charlottenburg und Schöneberg und in weiter außerhalb gelegenen Villenvierteln siedelten sich jene Teile der Gesellschaft an, die, wie der Kritiker Siegfried Jacobsohn es ausdrückte, „durch den ungeheuren Glückswechsel der Gründungsepoche aus niederen Lebenslagen an die Oberfläche gehoben worden" waren.[58] Gemeint waren jene Industriellen, Unternehmer, Bankiers, Börsenspekulanten und Rechtsanwälte, die in der Hochkonjunktur, die auf den deutsch-französischen Krieg gefolgt war, zu Geld gekommen waren. Den Mietskasernen im Osten der Stadt stand mit Berlin W. „der hauptstädtische Postbezirk mit dem größten Prestige, die ‚beste' Adresse Berlins" gegenüber.[59] Damit wies Berlin um 1900 eine ähnliche sozialräumliche Segregation der Schichten in einen wohlhabenden Westen und einen proletarischen Osten auf, wie sie charakteristisch für London war.[60]

[55] Berlin und die Berliner, S. 367.
[56] Vgl. PEM, Und der Himmel hängt voller Geigen, S. 75; HOLLAENDER, Von Kopf bis Fuß, S. 78, 160; BORN, Berliner Luft, S. 143; KIENZL, Die Berliner und ihr Theater, S. 72.
[57] DER REICHSBOTE, 1. 10. 1912.
[58] JACOBSOHN, Das Theater der Reichshauptstadt, S. 6. Zu diesem Milieu vgl. AUGUSTINE, Arriving in the upper class; dies., Patricians and Parvenus; CASSIS, Wirtschaftselite und Bürgertum; ZIEGLER, Das wirtschaftliche Großbürgertum; BIGGELEBEN, Reichtum und Wohnsegregation; PLUMPE, Strukturwandel oder Zerfall; zu seiner geographischen Konzentration siehe auch KRÜGER, Der Kurfürstendamm; METZGER und DUNKER, Der Kurfürstendamm.
[59] PITZ, Berlin-W., Bd. 1, S. 1.
[60] Vgl. GARSIDE, West End, East End.

Die traditionelle Elite aus Adel und Großbürgertum hingegen versagte einer Sozialformation ihre Anerkennung, die in ihren Augen „nicht vornehm, sondern nur parvenumäßig" war.[61] Mit noch größerer Arroganz begegnete ihr die intellektuelle Elite des Kaiserreichs, die ebenfalls in Berlin W. lebte und an seiner Kultur teilhatte. Laut Alfred Kerr war der „Berliner Westen" eine „elegante Kleinstadt, in welcher alle Leute wohnen, die etwas können, etwas sind und etwas haben, und sich dreimal soviel einbilden, als sie können, sind und haben".[62] Bildungsbürger wie Kerr und Jacobsohn zufolge fehlte den Wirtschaftsbürgern „die nötige Erziehung […], um ein wahrhaft künstlerisches Verlangen hegen zu können".[63] Karl Scheffler schrieb von einer „Bourgeoisie ohne alle Traditionen" und brachte damit zum Ausdruck, dass es, obwohl sozioökonomisch eigentlich dem Bürgertum zugehörig, kulturell diesem nicht zuzurechnen war, weshalb Scheffler auch nicht von Bürgertum, sondern von „Mittelstand" sprach. Da dieser Tradition und Kultur entbehrte, sei er auf „Moden und Kulturphrasen angewiesen". Für Scheffler war dieser „Mittelstandsgeist […] der eigentlich regierende neuberlinische Stadtgeist".[64]

Dieses Milieu studierte kaum jemand so genau wie der Journalist Edmund Edel, der 1906 für die *Großstadt-Dokumente* unter dem Titel *Neu-Berlin* einen ethnographischen Rundgang durch den Berliner Westen unternahm. Darin fand er zahlreiche Beispiele für die von Scheffler erwähnten ‚Moden und Kulturphrasen'; so schrieb er über die Bewohner des Berliner Westens: „Sie essen bereits Anfang September die ersten Austern in Ostende, sie rauchen die diesjährige Ernte der Havanna und tragen die Pariser Moden zur gleichen Zeit ihres Erscheinens in der Stadt des Lichts und des Geschmacks".[65] Edel beobachtete also ähnliche Praktiken, wie sie der amerikanische Soziologe Thorstein Veblen wenige Jahre zuvor als ‚conspicuous consumption' charakterisiert hatte.[66] Das Tragen der neuesten Mode und der Konsum von Luxusprodukten dienten dazu, die eigene soziale Stellung ostentativ zur Schau zu stellen und auf diese Weise zu legitimieren. Zu diesen Strategien rechnete Edel auch den Theaterbesuch: „Es wäre entsetzlich für Leute, die in Gesellschaft verkehren, wenn sie nicht über das neueste im Theaterwesen mitsprechen könnten, und es ist direkt kompromittierend, wenn einer die großen Stars nicht gesehen hat".[67] Es besteht kein Zweifel, dass Edel dabei an ein ganz bestimmtes Theater dachte, vertreiben sich die Protagonisten seines Romans *Berlin W.* doch den Abend damit, sich „kleine Scherze aus dem Metropol-Theater" zu erzählen.[68]

[61] Berlin für Kenner, S 115; ähnlich LEDERER, Berlin, S. 206.
[62] KERR, Wo liegt Berlin?, S. 5.
[63] JACOBSOHN, Das Theater der Reichshauptstadt, S. 6.
[64] SCHEFFLER, Berlin, S. 158, 156.
[65] EDEL, Neu-Berlin, S. 65.
[66] VEBLEN, Theorie der feinen Leute, siehe dort Kapitel 4 (Der demonstrative Konsum), S. 79–107 und Kapitel 7 (Die Kleidung als Ausdruck des Geldes), S. 164–183.
[67] EDEL, Neu-Berlin, S. 52.
[68] EDEL, Berlin W., S. 129.

Wie der Konsum von Austern oder Havannas war auch die Teilnahme an den Premieren des Metropol-Theaters ein Bestandteil des demonstrativen Konsums der Bewohner von Berlin W. Der Besitz eines Premieren-Billetts war allein schon ein Ausweis wirtschaftlicher Potenz und sozialen Einflusses, denn die Eintrittskarten ließen sich keineswegs einfach an der Abendkasse erwerben, sondern wurden für astronomische Summen auf dem Schwarzmarkt gehandelt. Offiziell kosteten beispielsweise die Billetts für die Premiere der Revue *Hurra! Wir leben noch!* im Jahr 1910 zwischen zwei Mark fünfzig und vier Mark. In Wirklichkeit hatte die Direktion jedoch die Vorstellung von vornherein für ausverkauft erklärt und die Karten an Schwarzhändler weitergegeben, die sie für ein Vielfaches des eigentlichen Preises – je nach Platz für zwischen 25 und 100 Mark – verkauften.[69] Bereits diese enorme Preissteigerung macht deutlich, dass die Besucher der Premiere darin mehr sahen als einfach nur Theaterunterhaltung. Zu den Ersten zu gehören, die eine neue Jahresrevue ansehen konnten, war Ausweis der eigenen sozialen Position und der Zugehörigkeit zur Gesellschaft von Berlin W. Alsdann bot die Teilnahme an einer Premiere die Möglichkeit, sich vor anderen Vertretern dieser Gesellschaft zu inszenieren. Das Metropol-Theater bot dem neuen und heterogenen Milieu von Berlin W. ein Forum für Vergesellschaftung, in dem Normen und Verhaltensweisen generiert und ausgehandelt wurden, durch die es sich erst als soziale Gruppe konstituierte.[70] Diese Wirkung hielt weit über den Premierenabend hinaus an, denn wer an diesem teilgenommen hatte, sah sich in die Lage versetzt, mitreden zu können. Edmund Edel war nicht der einzige, der darin einen der Hauptreize der Premiere sah. *Die Welt am Morgen* registrierte übereinstimmend: „Zum Amüsement gehört aber auch das Renommieren. Man muß über St. Moritz und ‚Monte' mitreden können. Wer im Metropoltheater gewesen ist, kanns".[71] Zum Mitreden ermächtigten die Metropol-Revuen ihr Publikum auf zweierlei Weise: erstens in ihrer Funktion als soziales Forum und zweitens, indem sie auf der Bühne gesellschaftliche Ereignisse und Moden – wie das Skifahren in St. Moritz oder den Kasino-Besuch in Monte Carlo – und nicht zuletzt die Gesellschaft von Berlin W. selbst thematisierten. So enthielt die Jahresrevue *Das muß man seh'n!* ein Lied mit dem Titel *Die Leute vom Kurfürstendamm*, die das Milieu von Berlin W. zum Gegenstand machte:

'S giebt in Berlin nen kleinen Kreis,
Der ‚tout Berlin' sich nennt,
Wo jeder was vom anderen weiss,
Wo sich ein jeder kennt;
Wer was hat, wer was kann,
Wer sich nennt *comme il faut*,
Aus dem Tiergartenviertel
Aus der Gegend vom Zoo,

[69] Vgl. Den Handel mit Theater-Billetts betreffend, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-169, insbesondere den Brief des Polizeipräsidenten vom 16. September 1910, Bl. 274–276; sowie Der Reichsbote, 21. 9. 1910; Berliner Morgenpost, 7. 9. 1910.

[70] Vgl. Otte, Jewish Identities, S. 206–213.

[71] Die Welt am Morgen, 16. 9. 1907.

Und die Leute vom Kurfürstendamm –
Alle zusamm', alle zusamm'![72]

Und schließlich spielte sich eine Metropol-Premiere nicht nur vor den Augen der Angehörigen der eigenen Schicht, sondern vor der breiteren Öffentlichkeit ab. Der *Täglichen Rundschau* zufolge versammelten sich anlässlich der Uraufführung von *Hurra! Wir leben noch!* 1910 in der Behrenstraße tausend Schaulustige, um „das andere Tausend der Auserlesenen in unendlicher Reihe von Wagen, Taxen und Autos heranrollen zu sehen" und einen Blick auf die „Fülle eleganter Toiletten zu erhaschen, die in der Metropol-Premiere zur Schau gestellt werden".[73] Solche Szenen wiederholten sich verlässlich Jahr für Jahr bei jeder neuen Premiere. Das *Berliner Tagblatt* sah in der „mondainen Großartigkeit, die der Zuschauerraum des Hauses mit seinem Toilettenprunk an diesem Tage bietet, und der Spießbürgerlichkeit der Neugierigen, die um die Zeit des Aufführungsschlusses zu Hunderten vor den Pforten des Theaters in der Behrenstraße stehen, […] ein Charakteristikum der sich entwickelnden Großstadt".[74] Eine Metropol-Premiere begann demnach, lange bevor sich der Vorhang hob. Die Ankunft vor dem Theater in der Behrenstraße war integraler Bestandteil der Selbstinszenierung des Theaters sowie seines Publikums, das es bei dieser Gelegenheit den Schauspielern gleichtat und sich selbst im größten ‚Toilettenprunk' präsentierte (Abbildung 15). Die Theatralität des Ereignisses wurde noch dadurch verstärkt, dass die Premieren-Gäste vor dem Theater von ihren eigenen Zuschauern erwartet wurden und sich dadurch selbst in die Rolle von Schauspielern versetzt sahen. Während sie sich so in ihrer herausgehobenen sozialen Stellung bestätigt fühlen konnten, konsumierten die Schaulustigen die Inszenierung als soziales Spektakel. Beide Zeitungsartikel aber beschreiben diese Inszenierung vor dem Hintergrund eines Klassengegensatzes zwischen arm und reich, ‚Weltbürgern' und ‚Spießbürgern'. Insofern war jede Metropol-Premiere gleichzeitig sozial inklusiv (in Bezug auf die Teilnehmer) und exklusiv (im Ausschluss der übrigen Gesellschaft). Doch wer am Premierenabend auf der Straße stand und die heranrollenden Wagen und den ihnen entsteigenden Vertreter der ‚besseren' Gesellschaft beobachtete, saß am nächsten Abend vielleicht schon selbst im Theater, um der Aufführung einer Jahresrevue beizuwohnen.

Schon aufgrund der These von der ‚Verbürgerlichung' des Londoner Theaters ließe sich annehmen, dass die *first nighters* des Gaiety Theatre dem Premieren-Publikum des Metropol-Theaters weitgehend glichen. Auf den ersten Blick scheint genau dies auch der Fall gewesen zu sein. So wurden die Zuschauer, die sich zu der Uraufführung einer neuen Musical Comedy vor dem Gaiety Theatre einfanden, ebenfalls von einer wartenden Menge Schaulustiger empfangen.[75] Aus den Kommentaren von Walter MacQueen-Pope, der die Hochzeit des Gaiety Theatre

[72] Das muß man seh'n!, 5. Bild, 3. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.
[73] Tägliche Rundschau, 18. 9. 1910.
[74] Berliner Tageblatt, 6. 9. 1908.
[75] MacQueen-Pope, Gaiety, S. 358.



Abbildung 15: Der Silvesterball von 1909 gibt einen Eindruck vom Premieren-Publikum des Metropol-Theaters.

als junger Mann noch selbst erlebt hatte, geht hervor, dass dessen Premieren-Publikum es in Exklusivität und Eleganz mit dem des Metropol-Theaters aufnehmen konnte. Glaubt man MacQueen-Pope, unterschieden sich die Gaiety-Premieren kaum von denen anderer Theater: „from the point of view of names and smartness“, wobei George Edwardes jedoch genau gewusst habe, welche Persönlichkeiten der Gesellschaft anwesend waren und wo diese saßen.[76] Noch exklusiver war das Publikum von Edwardes’ zweitem Haus, dem Daly’s Theatre am Leicester Square:

> The upper circle at a Daly’s first night was something never seen elsewhere. It was amazing. Up there went the wealthy members of the Old Faith who could not get into the more exclusive parts. And they wore their jewels. It was just a blaze of diamonds, a glow of rubies, a glint of emeralds, a lustre of pearly. For sheer solid money it was worth all the rest of the theatre four times over. […] For it was an Edwardes’ first night at Daly’s – and all London was there.[77]

Ähnlich wie das Publikum von Berlin W. versammelte sich zu Premieren des Gaiety Theatre und des Daly’s Theatre die Elite der Londoner Gesellschaft, die diese Anlässe nutzte, ihre soziale Stellung voreinander wie vor der Öffentlichkeit in Szene zu setzen. Im Gegensatz zum deutschen verschmähte es das britische Staatsoberhaupt nicht, sich in diese Gesellschaft einzureihen. Edward VII. hatte

[76] MacQueen-Pope, Carriages at Eleven, S. 84. MacQueen-Popes nostalgische Theaterhistorien sind allerdings durchaus mit Vorsicht zu genießen, siehe Davis und Emeljanow, Wistful Remembrancer.

[77] Ebd., S. 85, ähnlich Forbes-Winslow, Daly’s, insbes. S. 33 f.

das Gaiety Theatre schon als Kronprinz zu seinem Lieblingstheater erwählt und blieb diesem auch als König treu.[78] Für George Edwardes war der Besuch des Königs die beste Werbung für sein Theater und ihm so wichtig, dass er die Eröffnung des neuen Gaiety Theatre 1903 um einen Tag nach vorne verlegte, um die Präsenz des Monarchen sicherzustellen.[79] Unnötig zu sagen, dass das neue Haus wie sein Vorgänger und wie nahezu alle West End-Theater über eine eigene Königsloge verfügte. Ein Theater, das königlichen Zuspruch genoss, musste zwangsläufig den besseren Teil der Gesellschaft anziehen. Dementsprechend ist unzweifelhaft, dass unter den Zuschauern auch Angehörige der Aristokratie zu finden waren. Bei den drei Adeligen, die laut Presse 1903 bei der Wiedereröffnung zugegen waren, handelte es sich allerdings nicht um alteingesessenen Adel: Sir Dighton Probyn war für seine militärischen Leistungen ausgezeichnet worden, Alfred de Rothschild war der zweite Sohn des Bankiers Lionel de Rothschild, dem Königin Victoria aufgrund seiner jüdischen Herkunft noch die Erhebung in den Adelsstand verweigert hatte, und der Schotte Sir Thomas Lipton hatte sein Vermögen als Kaufmann gemacht.[80] Häufiger ist dann von Berufsgruppen die Rede, wie sie schon für das Metropol-Theater genannt wurden: Börsenhändler, Bankiers und Kaufleute.[81]

Trotz all dieser Ähnlichkeiten unterschied sich das Premieren-Publikum des Gaiety Theatre ganz wesentlich von dem des Metropol-Theaters, wie aus MacQueen-Popes Schilderung des Zuschauerraums bei der Eröffnung des neuen Gaiety Theatre 1903 deutlich wird:

> Everyone wanted to be there and everyone was there. The pittites and gallery boys and girls waited all day in heavy rain. From errand boys and shop girls (had the Gaiety not glorified them?) to earls and countesses, butcher boys to barons, dustmen to dukes – there they were all to welcome back the Gaiety again, in its new home. And more than that, King Edward VII and Queen Alexandra graced the proceedings from the Royal Box. Royalty at a première was something entirely new; but then, this was the new Gaiety! And the Gaiety-goers in the cheaper parts who had stood since five a.m. (hundreds having failed to get inside) never thought of their dampness and their approaching colds.[82]

Zwar hebt MacQueen-Pope wiederum stark auf die Anwesenheit von König und Königin ab sowie auf die des Adels, dessen Präsenz er noch dadurch betont, dass er alle Titel vom Earl bis zum Duke aufzählt. Doch indem er diese neben Berufe wie den des Laufburschen, der Verkäuferin und des Metzgergesellen setzt, kontrastiert er die Angehörigen der Oberschicht mit denen der unteren Mittelklasse und betont auf diese Weise die Heterogenität des Publikums. Ebenso wichtig wie der Besuch der gesellschaftlichen Elite ist ihm also der grundsätzlich demokratische Charakter des Publikums, das ihm zufolge eben nicht nur aus Millionären, sondern auch aus Müllmännern besteht. Immer wieder stellt er den „young men

[78] Vgl. MacQueen-Pope, Gaiety, S. 384.
[79] Vgl. ebd.; The Stage, 29. 10. 1903, zit. nach Mander und Mitchenson, Lost Theatres, S. 111.
[80] The Era, 17. 10. 1903, zit. nach Mander und Mitchenson, Lost Theatres, S. 108–111, hier S. 112.
[81] Vgl. MacQueen-Pope, Gaiety, S. 368; Hyman, The Gaiety Years, S. 89.
[82] MacQueen-Pope, Carriages at Eleven, S. 110 f.; siehe auch ders., Gaiety, S. 294, 368.

about town“, den jungen Sprösslingen von Adel und Großbürgertum, die Bevölkerung von „workaday London“ gegenüber.[83]

Dafür lässt sich nicht einfach eine Nostalgie verantwortlich machen, die im Rückblick alles Trennende und Spaltende zwischen den Klassen in edwardianischer Zeit vergessen machen wollte. Bereits zeitgenössische Beobachter beschworen das Gaiety Theatre als einen egalitären Raum, in dem nicht nur Angehörige verschiedener Schichten aufeinandertrafen, sondern zu einer Masse verschmolzen. Der Journalist Max Beerbohm schrieb, „the mingling of classes was on the easiest terms“, und sein Kollege St. John Adcock beobachtete „aristocrats and plebeians mingling“.[84] Auch die Theaterzeitung *The Era* beobachtete 1903 lange Schlangen einfacher „Gaiety boys and girls“ vor den Eingängen zum Parkett und der Galerie, wo die günstigeren Plätze des Theaters lagen.[85]

Ein wesentlicher Unterschied zu den Premieren des Metropol-Theaters war, dass die Billetts hier ganz regulär an der Theaterkasse verkauft und nicht auf dem Schwarzmarkt gehandelt wurden. Deshalb entschied nicht die Dicke des Portmonees darüber, ob jemand an der Premiere teilnahm, sondern lediglich die Bereitschaft, sich bei Kälte und Regen um fünf Uhr morgens in die Schlange vor der Theaterkasse einzureihen. Zwar ist nicht auszuschließen, dass manche der laut *Era* und MacQueen-Pope dort Wartenden Dienstboten waren, die für ihre Herrschaften anstanden. Doch hätte kein Angehöriger der Oberschicht oder der gehobenen Mittelschicht mit einem Sitzplatz auf der Galerie oder den hinteren Rängen des Parketts vorlieb genommen, die den größten Teil des Theaters ausmachten. Auf diesen nahmen selbst bei Premieren die Angehörigen der unteren Mittelschicht und des Kleinbürgertums Platz. Im Metropol-Theater dagegen mit seiner offenen Raumstruktur, die alle Teile des Hauses miteinander verband, wurde die Trennung der Klassen dadurch aufrechterhalten, dass die Preise für Premieren-Billetts absichtlich in eine Höhe getrieben wurden, die nur Wohlhabenden einen Besuch gestattete.

Zugespitzt lässt sich daher sagen, dass das Publikum, das sich anlässlich von Premieren im Metropol-Theater und im Gaiety Theatre einfand, geradezu die Antithese zu den jeweiligen Großtheorien über die Publikumsentwicklung in London und Berlin um 1900 verkörpert: Das Publikum des Metropol-Theaters war kein schichtübergreifendes Massenpublikum, sondern rekrutierte sich aus der neuen Ober- und oberen Mittelschicht des Berliner Westens; das Publikum des Gaiety Theatre war dagegen kein reines Mittelklasse-Publikum, sondern repräsentierte einen Mikrokosmos der britischen Gesellschaft. Es war sozial heterogen insoweit es vom König bis hinunter zu einfachen Angestellten und Handwerkern reichte; aber zugleich verkörperte es die rigide Klassenstruktur der Jahr-

[83] MacQueen-Pope, Gaiety, S. 368; ders., Carriages at Eleven, S. 116.

[84] Max Beerbohm, Saturday Review, 30. 10. 1909, zit. nach Bailey, Musical Comedy, S. 182; Adock, Leaving the London Theatres, S. 10.

[85] The Era, 17. 10. 1903, zit. nach Mander und Mitchenson, Lost Theatres, S. 108–111, hier S. 112.

hundertwende, da diese Schichten nicht miteinander interagierten, sondern sorgfältig voneinander getrennt wurden. Insgesamt waren die *first nighters* des Gaiety Theatre deshalb eher repräsentativ für die soziale Zusammensetzung seines Publikums, als es das elitäre Premierenpublikum des Metropol-Theaters war.

Angestelltenpublikum

Zeitgleich mit der Gesellschaft von Berlin W. entstand eine andere, neue soziale Formation: die Angestellten. Sie werden zwar oft mit der Zeit der Weimarer Republik assoziiert, ihr Aufstieg begann aber schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit der Entstehung großer Warenhäuser und der Ausbildung neuer Dienstleistungsberufe.[86] In Großbritannien, wo Industrialisierung und Tertiarisierung früher als in Deutschland eingesetzt hatten, entwickelte sich spätestens um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Angestelltenschicht, die als selbstverständlicher Teil der Mittelschicht betrachtet wurde.[87] Im Kontext des Theaters sind die Angestellten deshalb von so großem Interesse, weil die historische Forschung für sie einen besonders konsumfreudigen und „innovationsoffene[n] Lebensstil" konstatiert hat, in dem Freizeit und populäre Kultur wichtige Bestandteile bildeten.[88]

Hinweise dafür finden sich bereits in der zeitgenössischen Literatur. So schrieb Hans Gloy 1921 in der Branchenzeitung *Deutsche Handelswacht*:

> Die Angestellten gehörten bisher zum Mittelstand. Daß ihr Einkommen zumeist nicht viel höher war als das des Arbeiters, ja oft noch dahinter zurückblieb, beweist nicht das Gegenteil, sondern nur, daß die gesellschaftliche Stellung eines Berufes nicht unbedingt und unter allen Umständen abhängt von seiner wirtschaftlichen Lage. Wer will ernstlich bestreiten, daß die Lebensführung des Angestellten höher war als die des Arbeiters! Der Angestellte kleidete sich besser, wohnte vornehmer, besaß mehr gediegenen Hausrat, nahm bildenden Unterricht, besuchte Vorträge, Konzerte oder Theater und las gute Bücher. Seine Lebenshaltung glich dadurch [...] in der Art derjenigen besitzender Kreise.[89]

Ihre vergleichsweise bessere materielle Situation lässt den Autor die Angestellten in die Nähe ‚besitzender Kreise' rücken, das heißt in die des Bürgertums. Schon 1912 sah der Soziologe Emil Lederer darin eine bewusste Strategie. Seiner Meinung nach demonstrierten Angestellte durch ihre bessere Kleidung oder den Besuch von Konzerten und Theatern bewusst ihren Abstand zur Arbeiterklasse und

[86] Vgl. Kocka, Die Angestellten, insbes. S. 90–115, 130–140.
[87] ‚Employee' hat im Unterschied zum Angestellten keine soziale Bedeutung und ‚white collar worker' blieb ein in Großbritannien ungebräuchlicher Begriff; vgl. Anderson, Angestellte in England, insbes. S. 59–61; ders., The Social Economy; Crossick, The Lower Middle Class; Behringer, Soziologie und Sozialgeschichte; Jackson, The Middle Classes; McKibbin, Classes and Cultures.
[88] Vgl. Spree, Angestellte als Modernisierungsagenten, S. 290f.; Spree stützt sich dabei vor allem auf die Studie Class Patterns of Family Income and Expenditure von Sandra Coyner; siehe außerdem Torp, Konsum und Politik.
[89] Hans Gloy, Unser Stand vor dem Abgrund, Deutsche Handels-Wacht, 26. 1. 1921, S. 17f., hier S. 17.

ihre Zugehörigkeit zur Mittelschicht.[90] Folgt man der offiziellen Lesart der Angestelltenvertretungen, wurde dies nach dem Ersten Weltkrieg sehr viel schwieriger. So beklagte Gloy, die wirtschaftliche Lage habe „einen solchen Grad erreicht, daß der Angestellte die mittelständische Lebenshaltung nicht mehr aufrecht erhalten, […] Theater und Konzerte […] nicht mehr besuchen" konnte.[91] Das mochte zwar für die unmittelbare Nachkriegszeit, in der die Reallöhne starken Fluktuationen unterlagen, gestimmt haben, seit 1924 aber stiegen die Löhne spürbar.[92] Dennoch kamen die Umfragen, die Otto Suhr 1928 und Susanne Suhr 1930 im Auftrag des Allgemeinen freien Angestelltenbundes beziehungsweise des Zentralverbandes der Angestellten unternahmen, zu einem ähnlichen Schluss. Otto Suhr zufolge hielten sich „die Ausgaben für Theater, Kino und sonstige Vergnügungen […] in außerordentlich bescheidenen Grenzen": „für 2,69 RM im Monat wird man in den Großstädten kaum mehr als einmal ins Theater gehen können", meinte er.[93] Und auf Susanne Suhrs Umfrage unter weiblichen Angestellten, wie oft sie ins Theater gehen könnten, antworteten 38 Prozent, sich dies nur einmal im Monat leisten zu können, 13 Prozent zwei bis viermal und 49 Prozent überhaupt nicht, womit der Theaterkonsum der Angestellten aber immer noch über dem der Arbeiter gelegen haben dürfte.

Allerdings sind die Angaben dieser Erhebungen mit Vorsicht zu verwenden, sollten sie doch die gewerkschaftlichen Kampagnen zur Durchsetzung eines Mindestlohnes untermauern. Eine Studie zur Lebenshaltung von 2000 Arbeiter-, Angestellten- und Beamtenhaushaltungen, die trotz mancher Kritik bis heute zum Studium von Konsummustern in der Weimarer Republik herangezogen wird, zeichnet ein etwas positiveres Bild. Sie belegt, dass die Angestellten unabhängig von ihrer jeweiligen Gehaltsstufe mehr für den Freizeitkonsum – insbesondere für Theater und Kino – ausgaben als Beamte und Arbeiter und unterstreicht damit die Affinität der Angestellten für einen konsumorientierten, der Populärkultur gegenüber aufgeschlossenen Lebensstil.[94] Überraschend ist darüber hinaus der bislang ignorierte Befund, dass Angestellte im Schnitt fast doppelt so viel für das Theater ausgaben wie für das Kino.[95] Da der Besuch eines Theaters selbst am Höhepunkt der Preisschlacht zwischen den Theatern teurer war als der eines Kinos, dürften die Angestellten trotzdem kaum seltener, wahrscheinlich eher häu-

[90] Vgl. LEDERER, Die Privatangestellten, S. 53, 100–111.

[91] Hans Gloy, Unser Stand vor dem Abgrund, DEUTSCHE HANDELS-WACHT, 26. 1. 1921, S. 17f., hier S. 18.

[92] Vgl. TORP, Konsum und Politik, S. 30–33.

[93] SUHR, Die Lebenshaltung der Angestellten, S. 24.

[94] Vgl. Die Lebenshaltung von 2000 Arbeitern-, Angestellten- und Beamtenhaushaltungen; COYNER, Class Patterns, S. 315–324; SPREE, Angestellte als Modernisierungsagenten; TORP, Konsum und Politik, S. 60–63.

[95] Angestellte, die weniger als 3000 RM verdienten, gaben im Schnitt 5,01 RM für das Theater und 3,70 RM für das Kino aus; solche, die zwischen 3000 und 3 600 RM verdienten, 7,98 RM für das Theater und 4,26 RM für das Kino und solche, die zwischen 3600 und 4300 RM verdienten, 11,88 RM für das Theater, respektive 5,47 RM für das Kino. Vgl. ebd.; siehe auch TORP, Konsum und Politik, S. 60f.

figer einen Film als ein Schauspiel gesehen haben. Dennoch belegen die Zahlen eindeutig, dass der Theaterbesuch in der Zwischenkriegszeit integraler Bestandteil des Freizeitkonsums aller Schichten, insbesondere der Angestellten war.

Dass die Angestellten sich durch Konsum und Lebensstil von der Arbeiterschicht abzugrenzen versuchten, wurde bereits von den Zeitgenossen konstatiert. Die Historikerin Sandra Coyner argumentiert, dass die Angestellten in ihrem Konsumverhalten mindestens ebenso auf Abstand zum Bürgertum gingen wie zur Arbeiterschaft, indem sie mehr für Unterhaltung als für Wohnung und Bildung ausgaben.[96] Von einer ‚Verbürgerlichung' kann deshalb keine Rede sein. Anstatt bürgerliche Werte und Normen oder bürgerlichen kulturellen Geschmack zu übernehmen, pflegten die Angestellten vielmehr eine eigene Kultur, in der die vom Bürgertum verachtete Populärkultur einen zentralen Stellenwert einnahm.[97] Die Konsummuster der Angestellten waren kein „compositum mixtum an der Grenze von Proletariat und Bürgerlichkeit", sondern markierten einen neuen Lebensstil.[98] In seiner Reportage über die Angestellten beschrieb Siegfried Kracauer 1930, welchen Wert diese auf ihre Erscheinung legten, wieviel Geld sie für Kleidung und Schönheitspflege ausgaben und wie sie sich im Lunapark, im Varieté oder beim Camping vergnügten und „alle paar Monate die Schuhe" vertanzten.[99] Kracauer galten solche Verhaltensweisen als Ausweis dafür, dass die Angestellten „geistig obdachlos" waren und dokumentierte so nicht nur den Abstand zu seinem Untersuchungsobjekt, sondern auch die kulturelle Distanz zwischen Bildungsbürgertum und Angestellten.[100] Obwohl die Umfragen von Suhr und anderen nicht erhoben, welche Theater und welche Genres die Angestellten besuchten, ist anzunehmen, dass sie vor allem die Revue- und Operettentheater frequentierten und höchstens in zweiter Linie das vom Bildungsbürgertum anerkannte, künstlerisch ambitionierte Sprechtheater. Dass sie sich zu diesem Punkt nicht äußern, kann sogar eher als Beleg dafür gesehen werden, dass die Wahl ihrer Freizeitvergnügen bei den um Respektabilität bemühten Vertretern der Angestelltenverbände auf wenig Zustimmung stieß.

Die Theater begrüßten die Angestellten umgekehrt mit offenen Armen. Wie Marline Otte feststellt, hätte das Metropol-Theater nicht lange überlebt, wenn es ausschließlich auf die Bevölkerung von Berlin W. angewiesen gewesen wäre. Dieser gehörten zwar die Premieren und die Theaterbälle, den Rest des Jahres über aber stand das Theater jedem offen, der sich ein Billett leisten konnte oder wollte.[101] Bei besonderen Gelegenheiten durfte es auch einmal mehr kosten. Der Angestellte William Friedländer beispielsweise hatte „gerade seine Lehrzeit ‚in Baumwolle' hinter sich und sollte mit sechzig Mark Monatsgehalt als ‚junger Mann'

96 Coyner, Class Patterns, S. 271.
97 Zur bildungsbürgerlichen Haltung gegenüber der Populärkultur vgl. Jelavich, ‚Darf ich mich hier amüsieren?'; ders., Berlin Alexanderplatz, S. 13, 63–74.
98 Triebel, Zwei Klassen, Bd. 1, S. 405.
99 Kracauer, Die Angestellten, S. 10.
100 Ebd., S. 91.
101 Vgl. Otte, Jewish Identities, S. 210.

anfangen", vorher aber „wollte er sich mit drei Mark in der Tasche einen guten Abend machen; und ein guter Abend hieß damals ein Besuch der neuen Metropol-Revue".[102] Als Friedländer bemerkte, wie einträglich das Geschäft mit Theater-Billetts sein konnte, gab er seine Karriere in der Textilbranche auf, um stattdessen in den Schwarzmarkthandel einzusteigen.[103] Friedländer war nicht der einzige Angehörige der Angestelltenschicht, der das Metropol-Theater besuchte. Fedor von Zobeltitz bemerkte sogar anlässlich eines der eher exklusiven Theaterbälle die Anwesenheit von „Kommis aller Branchen".[104] Erwähnenswert ist auch noch ein aus Prag stammender Versicherungsvertreter und seine Berliner Verlobte, Prokuristin bei einer Firma für Diktiergeräte: Franz Kafka und Felice Bauer. Bei einem Berlinaufenthalt 1910 hatte Kafka dort die Revue *Hurra! Wir leben noch!* gesehen, die ihm allerdings gar nicht zusagte, „mit einem Gähnen […] größer als der Bühnenraum" habe er im Theater gesessen, schrieb er seiner Verlobten. Das hielt ihn jedoch nicht davon ab 1913, als er die Osterfeiertage in Berlin verbrachte, am Ostersonntag mit Felice Bauer eine Vorstellung der Operette *Die Kino-Königin* im Metropol-Theater anzusehen.[105] Mitunter profitierten Angestellte von Absprachen zwischen ihren Arbeitgebern und den Theater. So organisierten mache Warenhäuser Sondervorstellungen oder handelten für ihre Mitarbeiter für „bestimmte Theater und Theatervorstellungen […] besondere Preisermäßigungen" aus.[106]

Damit hatte sich eine Prophezeiung erfüllt, die der Journalist Maximilian Harden bereits 1892 anlässlich der Eröffnung des Metropol-Theaters (das damals noch Theater Unter den Linden hieß, umgangssprachlich aber nach seinem ersten Betreiber oft Ronacher-Theater genannt wurde) vorgebracht hatte: „Es wird die Zeit kommen," hatte er orakelt, „und sie ist nahe, da werden in die Ronachereien die Handelslehrlinge mit ihren Eintagsgesponsen einziehen, die kleinen Kaufleute mit Weib und Kind, die Kellerbewohner der Wissenschaft, der Beamtung und des Gewerbes, die Näh- und Dienstmädchen sogar".[107] Anders als britische Beobachter, die das Gaiety Theatre seines sozial heterogenen Charakters wegen feierten, sah Harden in der von ihm erwarteten Demokratisierung des Publikums nichts Positives, sondern eine doppelte Gefahr – einerseits für die Qualität des Theaters und andererseits für ein Publikum, das nach der Vorstellung „tausendfach schmerzlicher noch als zuvor die bedrückende Enge, den schmucklosen Zwang eines armsäligen Vegetirens [sic] empfinden" würde.[108] Harden stimmten darin mit vielen Intellektuellen seiner Zeit überein. Im folgenden Jahr überließ er

102 PEM, Und der Himmel hängt voller Geigen, S. 71; siehe auch SCHNEIDEREIT, Berlin, wie es weint und lacht, S. 128.
103 Ebd.
104 ZOBELTITZ, Chronik der Gesellschaft, 2. Bd., S. 178.
105 KOCH, Kafka in Berlin, S. 16, 25.
106 GÖHRE, Das Warenhaus, S. 78.
107 Apostata (=Maximilian Harden), Von Bel zu Babel, DIE ZUKUNFT 1 (1892), Nr. 1, S. 33–40, hier S. 35; „Ronachereien" bezog sich auf den österreichischen Theaterunternehmer Anton Ronacher, der das Theater Unter den Linden in Auftrag gegeben hatte.
108 Ebd.

dem Soziologen Georg Simmel einige Spalten in der *Zukunft*, in denen dieser unter dem Pseudonym Paul Liesegang gegen die „Ronacher- und Apollotheater" polemisierte und das „Elend unseres Vergnügungswesens" mit dem der Betäubung durch „Schnapsflasche" und „Morphiumspritze" verglich.[109] Diese Lesart hielt sich bis in die 1920er und 30er Jahre. Der belgische Sozialpsychologe Hendrik de Man bezeichnete die „Angestelltenkultur" als eine „Scheinkultur des kleinbürgerlichen Kitsches" und Siegfried Kracauer dachte kaum anders.[110] Mit ihrer Kritik an der Vergnügungskultur der ‚Näh- und Dienstmädchen' und der Angestellten brachten Intellektuelle von Harden bis Kracauer nicht nur ihren geistigen Abstand zu der neuen Mittelschicht zum Ausdruck, ihre Kritik dokumentiert gleichzeitig einen von vielen Bildungsbürgern als schmerzlich empfundenen gesellschaftlichen Einflussverlust.[111] Nicht in der Hand der Intellektuellen befanden sich die neuen Theater, sondern in jener von nach Profit strebenden Unternehmern, die weniger erziehen als ein möglichst großes Publikum unterhalten wollten. Deshalb lässt sich auch die bildungsbürgerliche Kritik am Unterhaltungstheater als ein Indiz für die zunehmende Egalisierung des Publikums lesen.

Obwohl in Großbritannien früher als in Deutschland eine Angestelltenschicht entstanden war und diese hier eine noch weniger eng umrissene Sozialformation bildete, macht Peter Behringer in seiner Untersuchung der britischen Privatangestellten „überraschend viele Parallelen" aus.[112] Auch in Großbritannien wähnten sich die Angestellten vom Abstieg in die Arbeiterklasse bedroht, definierte sich Klassenzugehörigkeit nicht nur über harte Faktoren wie der Art der Arbeit und der Höhe des Lohns, sondern auch über kulturelle Merkmale wie Konsum und Lebensstil.[113] Die britischen Angestellten waren insofern in einer komfortableren Situation, als sie weitgehend der Mittelschicht zugerechnet wurden und von einer höheren sozialen Mobilität profitierten.[114] Obschon britische Historiker betonen, dass aufgrund der großen Diversität besser von Mittelschichten als von Mittelschicht gesprochen werden müsste, argumentieren sie, dass gemeinsame Wertvorstellungen und Lebensstile alle Unterschiede, die sonst bestanden haben mögen, überbrückten.[115] Ähnlich wie in Deutschland gaben Angestellte hier im Schnitt doppelt so viel für Bekleidung aus wie Angehörige der Arbeiterklasse.[116] Und auch in Großbritannien dehnten sich die Mittelschichten in der Zwischenkriegszeit aus, in der „new consumerism" und „‚new' middle class" eine enge Symbiose eingingen.[117]

[109] Paul Liesegang (=Georg Simmel), Infelices possidentes!, DIE ZUKUNFT 3 (1893), Nr. 27–39, S. 82–84, hier S. 83 f.

[110] DE MAN, Sozialismus und National-Fascismus, S. 45; KRACAUER, Die Angestellten.

[111] Siehe dazu VONDUNG, Zur Lage der Gebildeten; JARAUSCH, Die Krise; HÜBINGER, Die Intellektuellen; siehe auch MAASE, Krisenbewußtsein und Reformorientierung.

[112] So meint SCHULZ, Die Angestellten, S. 115; BEHRINGER, Soziologie und Sozialgeschichte.

[113] MCKIBBIN, Classes and Cultures, S. 45; siehe auch ANDERSON, Angestellte in England, S. 66–68.

[114] Vgl. ANDERSON, Angestellte in England, S. 63, 73.

[115] Vgl. JACKSON, The Middle Classes, S. 11 f.; MCKIBBIN, Classes and Cultures, S. 102.

[116] Ebd., S. 70.

[117] GUNN, The Public Sphere, S. 22.

Zum Lebensstil und den Freizeitvergnügen der britischen Mittelschichten gehörte an herausgehobener Stelle der Besuch des Theaters.[118] Dabei ist weniger an die gehobene Mittelklasse zu denken, die sich zu Premieren im Gaiety Theatre einfand, als an die vielen in der Londoner City und im West End tätigen Angestellten. Der schon zitierte italienische Journalist Mario Borsa sah das West End-Publikum dominiert von Schneiderinnen, Stenotypistinnen, Kassiererinnen und Telefonistinnen, die ihren geringen Verdienst nach Feierabend für Kolportageromane, Illustrierte, ganz besonders aber für den Besuch des Theaters ausgaben.[119] Er war keineswegs der einzige, der in den Angestellten die Schlüsselklientel des West End-Theaters sah. Der deutsche Journalist Ernst Schultze meinte, es sei „geradezu erstaunlich, welche Massen von weniger wohlhabenden Leuten Tag für Tag die Londoner Theater besuchen. Insbesondere gilt dies vom weiblichen Geschlecht".[120] Und der Kritiker William Archer bemerkte 1895 in der Besprechung einer Musical Comedy über die Theaterbesucher des ganz in der Nähe des Gaiety Theatre gelegenen und diesem auch sonst sehr ähnlichen Duke of York's Theatre: „the great majority of them were young men and women who evidently worked hard for their living, at the desk behind the counter, and had come out to find relaxation after the wearing labour of the week".[121] Archers eigener Klassifizierung nach handelte es sich um „lower-middle-class lads and lasses", eine Einschätzung, die sich auf das Gaiety Theatre übertragen lässt.[122] Auch ist es sehr viel wahrscheinlicher, dass die von MacQueen-Pope und anderen beschriebene Vermischung zwischen den Klassen sich in der Realität eher auf die oberen und unteren Ränge der Mittelschicht, denn auf Aristokratie und Proletariat bezog.

In jedem Fall machten Angestellte in London schon vor dem Ersten Weltkrieg einen erheblichen Anteil des Theaterpublikums aus, der langfristig noch weiter zunahm.[123] Ein Beleg dafür ist das Tagebuch eines Londoner Angestellten, das dessen Kulturkonsum minutiös protokolliert und damit eine Innensicht des Angestelltenpublikums bietet.[124] Anthony Heap begann seine Einträge 1928 mit 18 Jahren. Zu diesem Zeitpunkt wohnte er bei seinen Eltern im Londoner Stadtteil St. Pancras und arbeitete als Angestellter bei einem Warenhaus in der Oxford Street. In seiner Freizeit besuchte er die Abendschule und nahm an Fernunterrichtskursen teil. Wie viele Jugendliche aus der Mittelschicht war er Mitglied bei den Boyscouts. Alle diese Aspekte lassen Anthony Heap als einen geradezu idealtypischen Vertreter der *lower middle class* erscheinen.[125] Zugleich war er ein begeisterter Theatergänger. Sein Tagebuch vermerkt für das Jahr 1928 den Besuch

[118] Jackson, The Middle Classes, S. 253, sowie 253–259.
[119] Vgl. Borsa, The English Stage of To-Day, S. 4f.
[120] Ernst Schultze, Theater und Volksbildung in England, Bühne und Welt 14 (1912), Nr. 15, S. 95–108, hier S. 100.
[121] Archer, The Theatrical ‚World' of 1895, S. 299.
[122] Ebd., S. 301; zum Gaiety Theatre siehe Short, Sixty Years, S. 64
[123] Vgl. Mowat, Britain between the Wars, S. 119–201.
[124] Anthony Heaps Tagebücher befinden sich in den Londoner Metropolitan Archives ACC/2243/1 (1928) und ACC/2243/2 (1929).
[125] Vgl. Jackson, The Middle Classes, S. 212–219.

von 44 Theatervorstellungen, wohingegen sein sonstiger Kulturkonsum mit vier Kinofilmen und drei Konzertbesuchen vergleichsweise gering ausfiel. Im folgenden Jahr besuchte er zweiundfünfzigmal ein Theater, zweimal ein Konzert und nur einmal eine Ausstellung. Während die Frequenz in den Frühlings- und Sommermonaten aufgrund der Boyscout-Ausflüge abnahm, sah er allein im Dezember 1929 zwölf Theaterstücke. An erster Stelle standen dabei Musical Comedies, an zweiter Komödien, Opern sah er nur zwei, Klassiker wie Shakespeare kein einziges Mal. Auch die knappen Wendungen, mit denen er die Stücke bewertete und die zwischen „very good show“ und „rotten show“ alternieren, lassen darauf schließen, dass er eher auf der Suche nach Unterhaltung als nach Bildung war. Nur bei drei Gelegenheiten ging Heap in eines der um 1900 in den Vororten von London errichteten Theater, in allen anderen Fällen ins West End. Dabei zeigte er keine Präferenz für ein bestimmtes Theater. Drury Lane, das Lyceum Theatre, das Lyric Theatre besuchte er je ein-, das Adelphi Theatre und das Gaiety Theatre je zwei- und das Daly's Theatre dreimal. Außer wenn er mit seinen Eltern unterwegs war, was eher selten der Fall war, musste Heap mit einem der günstigen Plätze auf der Galerie vorlieb nehmen, was ihn zu einem der typischen, von MacQueen-Pope erwähnten *gallery boys* machte.

Selbst wenn Anthony Heaps Theaterkonsum nicht repräsentativ für die Angestellten insgesamt war, lassen sich daraus doch einige verallgemeinernde Schlüsse ziehen: Erstens zeigt er, dass selbst die bescheidenen Angestelltengehälter der Ausbildungszeit es durchaus erlaubten, mehrmals im Monat ins Theater zu gehen; zweitens, dass die britische Angestellten-Kultur mehr umfasste als die neuen Medien Kino und Radio und dass das Theater immer noch einen ganz wesentlichen Anteil daran stellen konnte; drittens, dass die Theater des West End anders als mitunter behauptet keineswegs nur von der oberen Mittelschicht einerseits, von Touristen andererseits frequentiert wurden, sondern ganz wesentlich von der unteren Mittelschicht der Angestellten, die sie den günstigeren Theatern der Vorstadt vorzogen; und dass viertens diese Schicht die Musical Comedy, wie bereits von Archer beschrieben, besonders goutierte. Ähnlich wie die Jahresrevuen des Metropol-Theaters reflektierten die Musical Comedies der West End-Theater inhaltlich den Geschmack der Mittelschichten. In vielen von ihnen finden sich Angestellte auch als Protagonisten auf der Bühne.[126] Zuletzt ist es vielleicht kein Zufall, dass Anthony Heaps Tagebuch über den Theaterkonsum eines jungen Angestellten während seiner Lehrjahre und vor seiner Heirat Auskunft gibt. Das Gros der Angestellten, die die Londoner und Berliner Theater besuchten, waren wohl vor allem Angestellte zwischen 20 und 30 Jahren. Dafür spricht auch, dass William Archer von „young men and women“ spricht und dass es ein „Heer von jungen Mädchen und Frauen“ ist, das bei Susanne Suhr die Straßen der Großstädte bevölkert.[127] Für ältere Angestellte, die mit ihrem Gehalt eine Familie zu ernähren

[126] Siehe dazu BAILEY, Musical Comedy, S. 179–182; RAPPAPORT, Shopping for Pleasure, S. 178, 186, 192, 198; PLATT, Musical Comedy, insbes. S. 4, 14, 46, 94; sowie das dritte Unterkapitel.
[127] ARCHER, The Theatrical ‚World‘ of 1895, S. 299; SUHR, Die weiblichen Angestellten, S. 3.

hatten, war es sehr viel schwieriger, an den Vergnügungen der Metropolen zu partizipieren, als für jemanden wie Anthony Heap, der bei seinen Eltern wohnte und unbelastet von festen Ausgaben war. Umfragen, wie die Erhebung zu den 2000 Arbeiter-, Angestellten- und Beamtenhaushalten, konzentrierten sich dagegen meist auf Familien.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Schicht der Angestellten, deren reglementierter und ermüdender Arbeitsalltag eine Nachfrage nach Vergnügen schuf zentral für den Aufstieg der Populärkultur war. Die Notwendigkeit zur kulturellen Abgrenzung und die Ausbildung einer neuen, urbanen und konsumfreudigen Mentalität machten sie zu wichtigen Trägern der Vergnügungsindustrien, darunter nicht nur neuer Sparten wie Kino und Radio, sondern ebenso des Theaters. Dass sich dies in London, Berlin und an vielen anderen Orten gleichzeitig beobachten ließ, zeigt, dass weder der Aufstieg der Angestellten noch der der Populärkultur als isolierte, nationale Phänomene zu verstehen sind, sondern als Teil von parallelen und in enger Abhängigkeit zueinanderstehenden transnationalen sozioökonomischen und kulturellen Entwicklungen.

Arbeiterpublikum

Dass sich Angestellte durch den Besuch eines Theaters von der Arbeiterschaft abzusetzen hofften, legt nahe, dass Arbeiter kaum am Theaterleben der Jahrhundertwende teilhatten. Auch dass Musical Comedy, Operette und Revue sich vor allem an den Mittelschichten orientierten, lässt vermuten, dass diese ‚Kost' nicht nach dem Geschmack der Arbeiterschaft war.[128] Doch anzunehmen, dass Arbeiter um 1900 nie ein Theater von innen gesehen hätten, wäre falsch. Zumindest der Besuch eines der außerhalb des Zentrums gelegenen Theater war für einen Londoner Arbeiter durchaus erschwinglich.[129] Dasselbe gilt für Berlin, wo ein unverheirateter Arbeiter 1902 im Schnitt zwischen 1,50 und 1,90 Mark pro Tag für Nahrung ausgab, womit ein Billett für 50 Pfennige durchaus im Rahmen dessen lag, was er sich leisten konnte.[130] Wie die Erhebung unter den 2000 Haushaltungen von 1932 ergab, wendeten deutsche Arbeiter im Schnitt denselben Betrag für Theater- wie für Kinobesuche auf.[131] Das lässt darauf schließen, dass viele Arbeiter sich zumindest zu besonderen Anlässen ein Bühnenstück ansahen.

In Berlin existierten mit der 1890 gegründeten Freien Volksbühne und der 1892 von ihr vorübergehend abgespaltenen Neuen Freien Volksbühne überdies zwei Vereine, die es sich zum Ziel gesetzt hatten, der Arbeiterklasse durch günstige Vereinsvorstellungen den Zugang zum Theater zu öffnen. Mit fast 70 000 Mitgliedern ermöglichte die Volksbühnen-Bewegung vor dem Ersten Weltkrieg ei-

128 Jackson, The Middle Classes, S. 254 f.
129 Vgl. Jones, Workers at Play, S. 14.
130 Vgl. Hohorst et al. (Hrsg.), Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch, S. 107, 109, 113; Schneider, Der Arbeiterhaushalt, S. 111–116, 141–143.
131 Coyner, Class Patterns, S. 320–322; Torp, Konsum und Politik, S. 60 f.

nem beträchtlichen Teil der Berliner Arbeiterschaft den Theaterbesuch.[132] Da die Volksbühne erst ab 1914 ein eigenes Theater am Bülowplatz (dem heutigen Rosa-Luxemburg-Platz) besaß, schloss sie zuvor Verträge mit verschiedenen Berliner Theaterdirektionen ab, die ihr nicht nur ihre Bühnen, sondern auch ihre Ensembles für Vereinsvorstellungen vermieteten, darunter auch das Metropol-Theater. So verpachtete Richard Schultz sein Haus an die Neue Freie Volksbühne „für sämtliche Sonn- und Feiertage in der Zeit vom 19. September 1909 bis Ende Mai 1910". Die aufzuführenden Stücke, bei denen es sich um „Volksschauspiele und Possen" handeln sollte, wurden „von der Direktion des Metropoltheaters eigens für den Verein einstudiert".[133] Pro Aufführung zahlte die Neue Freie Volksbühne Schultz 1200 Mark. Von diesem Geschäft profitierten beide Seiten: Schultz, der aufgrund der gesetzlichen Bestimmungen an Sonn- und Feiertagen sowieso keine öffentliche Theateraufführung hätte abhalten können, gelang es so, sein Haus optimal auszunutzen, und die Volksbühne, deren geschlossene Vorstellungen durch diese Bestimmung nicht betroffen waren, erhielt ein Theater samt Ensemble.

Wie der Historiker Ulrich Linse kritisiert, hat die Geschichtswissenschaft über der Konzentration auf die von der Arbeiterbewegung selbst organisierte Kultur die von der Arbeiterschaft wahrgenommenen kommerziellen Vergnügungsangebote vernachlässigt.[134] Deshalb soll an dieser Stelle das Rose-Theater nicht vergessen werden, das fernab des Berliner Vergnügungszentrums im Osten der Stadt lag und vorrangig von dem in dieser Gegend ansässigen kleinbürgerlich-proletarischen Klientel frequentiert wurde.[135] Sein Beispiel belegt, dass es zum einen durchaus Theater gab, deren Publikum sich vorrangig aus der Arbeiterschaft rekrutierte, und zum anderen eine proletarische Kultur jenseits der Arbeiterbewegung.

Ähnlich wie das Rose-Theater, versorgten im Osten von London gelegene Theater wie das Britannia in Hoxton, das Standard in Norton Folgate und das Pavilion in der Mile End Road die dort ansässige Bevölkerung, die sich aus der unteren Mittelklasse und dem Proletariat zusammensetzte mit Unterhaltung. Viele dieser Theater wurden allerdings gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Music Halls umgewandelt. Neben dem Varieté erfreute sich vor allem das Melodrama einer großen Beliebtheit bei den Angehörigen der Arbeiterschaft, weshalb dieses Genre lange als nicht respektabel galt.[136] Vielleicht lag es am Vorhandensein die-

[132] Vgl. BAB, Wesen und Weg, S. 19; NESTRIEPKE, Geschichte der Volksbühne, S. 382; BRAULICH, Die Volksbühne; PFORTE, Freie Volksbühne Berlin; BONNELL, The People's Stage.

[133] Vertrag zwischen dem Verein Neue Freie Volksbühne, Berlin, vertreten durch dessen Vorstand und der Direktion des Metropoltheaters, vertreten durch Herrn Direktor Richard Schultz, Berlin, undatiert, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-50-709.

[134] Vgl. LINSE, Animierkneipen um 1900, S. 85.

[135] Vgl. KRULL und ROSE, Erinnerungen an das Rose-Theater; HEINRICHS, Das Rose-Theater; BAUMGARTEN, Die Roses und ihr Publikum; BAUMEISTER, Theater und Metropolenkultur; HOCHMUTH und NIEDBALSKI, Kiezvergnügen in der Metropole.

[136] Vgl. DAVIS und EMELJANOW, Reflecting the Audience, S. 41–95; dies. Victorian and Edwardian Audiences, S. 98–106; DAVIS, The East End; BESANT, East London; WILSON, East End Entertainment, insbes. S. 14 f., 133–140; WEDEL, Die Theatertopographie, S. 50; HOLDER, The East-End Theatre.

ser größtenteils aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert stammenden kommerziell betriebenen Theater, dass eine den Berliner Volksbühnen vergleichbare Institution in London nie Fuß fassen konnte. Allerdings war die britische Arbeiterschaft auf kulturellem Gebiet generell weniger stark organisiert.[137] Das *Worker's Theatre Movement* war anders als die Volksbühnen-Bewegung weniger auf Bildung und Unterhaltung ausgerichtet als auf Agitprop, es griff nicht auf professionelle Bühnen und Schauspieler zurück, sondern auf Amateure aus der Arbeiterbewegung und erreichte weder quantitativ noch künstlerisch die Bedeutung der Volksbühne.[138]

Geschlecht

Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht war nicht der einzige Faktor, der über die Teilhabe an der Theaterunterhaltung entschied, galt doch die Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert als eine männliche Sphäre, die eine bürgerliche Frau nur in Begleitung eines Mannes betreten konnte, wollte sie nicht ihr Ansehen riskieren.[139] Wie der Stadtraum dienten auch die Theater als Orte, an dem Prostituierte Kontakte mit zumeist bürgerlichen Kunden zu knüpfen suchten und umgekehrt. In London führte dies dazu, dass Angehörige der gehobenen Schichten ihnen zunehmend fernblieben. Anlässlich eines Besuchs in einem Londoner Theater bemerkte Hermann von Pückler-Muskau 1826, ein wesentlicher Grund, „der anständige Familien abhalten muß, sich hier sehen zu lassen, ist die Concurrenz mehrerer hundert Freudenmädchen".[140] Mag für viele bürgerliche und adelige Männer die Prostitution eine weitere Attraktion der Theater gewesen sein, so war sie doch für ihre Mütter, Ehefrauen und Schwestern ein Grund, zu Hause zu bleiben.

Als nach der Thronbesteigung Königin Victorias die Sitten strenger wurden und die Theaterunternehmer zunehmend die Mittelschichten als Kunden zu gewinnen versuchten, wurden die Prostituierten zu einem Problem. Der *actor-manager* William Charles Macready verbannte noch vor der Mitte des Jahrhunderts die Prostitution aus seinem Theater, um dessen Respektabilität zu unterstreichen, und viele seiner Kollegen folgten diesem Beispiel.[141] Als Prostitutionsmarkt fungierten nun oft Music Halls, die dadurch ihrerseits in die Kritik gerieten.[142]

137 Vgl. Geary, Arbeiterkultur; siehe auch Eisenberg, Zum Spannungsverhältnis.

138 Vgl. Raphael, Theatre and Socialism; siehe auch ders. Workers' Theatre; Bradby und MacCormick, People's Theatre, S. 97–111; Jones, Workers at Play, S. 154–160.

139 Vgl. Walkowitz, City of Dreadful Delight, S. 3, 21, 23; Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 45; Schlör, Nachts in der großen Stadt, S. 162–175; Frank, Stadtplanung im Geschlechterkampf, S. 111–115.

140 Pückler-Muskau, Briefe eines Verstorbenen, S. 479; siehe dazu auch Baer, Theatre and Disorder, S. 206–212.

141 Vgl. Booth, Theatre, S. 22 f.; Schoch, Theatre and mid-Victorian Society, S. 333.

142 Vgl. Kift, The Victorian Music Hall, S. 162 f.; Davis, Actresses as Working Women, S. 82; Faulk, Music Hall & Modernity, S. 79–95; Donohue, Fantasies of Empire, S. 31–74; Walkowitz, Cosmopolitanism; Becker, Der Körper des Varietés.

In Berlin lagen die Dinge anders. Hier galt das Theater seit dem späten 18. Jahrhundert als eine bürgerliche Bildungs- und Kulturinstitution, an der Frauen ganz selbstverständlich teilhatten.[143] Die ‚Verbürgerlichung' des Theaters, die in London in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beobachten war, hatte sich im deutschen Sprachraum bereits um 1800 vollzogen. Zuvor konnte sich in vielen Theatern aufgrund der anwesenden Prostituierten „keine Frau im Parterre blicken lassen, um im Gedränge nicht ihren guten Ruf zu verlieren"; dann aber habe sich „das Verhalten des Parterre-Publikums meist insoweit ‚gereinigt', daß die Herren Advokaten, Schneidermeister oder Apotheker ihre Gemahlin und Tochter ins Parterre mitzunehmen wagten".[144] Dennoch dienten in Berlin manche Theater noch um 1900 als Prostitutionsmärkte. Das Promenoir des Metropol-Theaters etwa, das schon räumlich an die *promenades* der britischen Music Halls erinnerte, war dafür berüchtigt. Kaum ein Premierenbericht, kaum eine Metropol-Anekdote, die nicht auf die „Halbdamen" oder die „Demimonde aller Schattierungen" anspielte.[145] In einer Reportage über Berliner „Prostitutionsmärkte" beobachtete der Journalist Hans Ostwald, wie sich im Promenoir die „hochbezahlten Kokotten Berlins in den neuesten Luxustoiletten mit kostbaren, nicht immer geschmackvollen Hüten und seidenrauschenden Unterkleidern" ergingen, „während auf der Bühne zahlreiche Mädchen irgend eine von nackten Armen, entblößten Schultern und nur mit Trikots bekleideten Beinen wimmelnde Gruppe bilden".[146] Tatsächlich gibt es Anhaltspunkte für eine klandestine Kooperation zwischen Theaterunternehmern und Prostituierten. Richard Schultz unterband die Prostitution nicht nur nicht, sondern scheint dieser sogar Vorschub geleistet zu haben. Dass der Eintrittspreis für das Promenoir nach neun Uhr auf eine Mark gesenkt wurde, sollte manchen Berichten zufolge Prostituierten den Zugang erleichtern. Und als das rüde Verhalten eines Büfettiers – er hatte eine von ihnen als „Hure" tituliert – dazu führte, dass diese das Theater boykottierten, sorgte der Geschäftsführer des Metropol-Theaters, Fritz Paul Jentz, persönlich für Aussöhnung.[147]

Wie Fedor von Zobeltitz notierte, waren im Metropol-Theater oft die „jungen Herren im Zylinder und Frack oder Gehrock mit den Tubarosen im Knopfloch und dem Sticket in der Hand [...] in der Überzahl".[148] Dennoch war es keine Männerbastion.[149] Vielmehr war das Metropol-Theater ein heterosozialer Ort, der von Frauen und Männern frequentiert wurde.[150] Denn die „Leute, die ins Metropoltheater gehen, sind nämlich nicht bloß die hohlköpfigen Lüstlinge, die

143 Vgl. BAYERDÖRFER, Theater und Bildungsbürgertum; MÖLLER, Zwischen Kunst und Kommerz.
144 DRESSLER, Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 106.
145 ZABEL, Theatergänge, S. 136; ZOBELTITZ, Chronik der Gesellschaft, 2. Bd., S. 178.
146 OSTWALD, Prostitutionsmärkte, S. 55; siehe schon Apostata (=Maximilian Harden), Von Bel zu Babel, DIE ZUKUNFT 1 (1892), Nr. 1, S. 33–40, hier S. 36.
147 SCHNEIDEREIT, Berlin, wie es weint und lacht, S. 128.
148 ZOBELTITZ, Chronik der Gesellschaft, 1. Bd., S. 232.
149 Von einer „male bastion" schreibt Marline Otte, vgl. OTTE, Jewish Identity, S. 211.
150 Zum Begriff siehe WALKOWITZ, City of Dreadful Delight, S. 45 f.; siehe auch BAILEY, Music Hall, S. xvii; ders., Champagne Charlie, S. 65.

genau wissen, was sie dort suchen, sondern auch anständige Bürgersleute, die ihre Frauen mitbringen“, beobachtete der Schriftsteller Ernst von Wolzogen 1906.[151] Anders als in London, wo die Sichtbarkeit der Prostituierten für ein Fernbleiben der besseren Kreise der Gesellschaft gesorgt hatte, schien sich im Fall des Metropol-Theaters niemand wirklich an ihrer Präsenz zu stören. Die Koexistenz dieser beiden Publikumselemente war sogar ein viel kommentiertes Thema. Alfred Holzbocks ironische Bemerkung in seinem Bericht über die Eröffnung des Theaters – „die wirklichen Damen hatten elegante, die anderen Damen zur Feier des Abends auffallend elegante Gesellschaftstoilette angelegt“ – legte die Tonart fest, in der bis zum Ersten Weltkrieg über die Anwesenheit von Prostituierten im Metropol-Theater berichtet wurde.[152] Auch Ostwald zufolge waren „die oft mehr frauenhaften Kokotten […] nicht immer von den Frauen der Gesellschaft zu unterscheiden“.[153] Das Beispiel des Metropol-Theaters zeigt also, dass Prostitution keineswegs seit 1800 vollständig aus den deutschen Theatern vertrieben worden war.

Zahlreiche britische Kommentatoren meinten, während der Zwischenkriegszeit eine ‚Feminisierung‘ in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen – auch im Theater – zu beobachten. Wie die Branchenzeitung *The Era* schrieb, veränderte die zunehmende Präsenz von Frauen im Publikum alle Aspekte des Theaters: „the first-nighter has changed, the play has changed, the acting has changed“.[154] Fern davon in dieser Veränderung eine positive Entwicklung zu sehen, gab der Kritiker Frank Vernon dem *flapper* – wie die jungen Frauen mit Bubikopf in Großbritannien hießen – die Schuld am Niedergang des britischen Dramas: „She was an excited, uneducated young person who couldn’t be bothered to listen to a play unless it had melodrama and jejune sentimentality in slabs“.[155] In seinem Artikel stellte Vernon den pflichtbewussten Soldaten, die ihr Leben für das Vaterland an der Front riskieren, die vergnügungslustigen, ungebildeten jungen Frauen gegenüber, die im Krieg lediglich eine Gelegenheit für Amüsement, sexuelle Abenteuer und sozialen Aufstieg sahen.

In Deutschland finden sich ähnliche Äußerungen bereits in den Jahren um 1900. So stellte der Theaterkritiker Leopold Schönhof 1896 fest: „Das ‚vergnügliche Zeug‘ möchte man am liebsten den Weibern allein überlassen; und ganz einseitig überwiegt in den Berliner Theatern dadurch der Einfluss der Frau“.[156] Ganz ähnlich meinte Siegfried Jacobsohn 1904: „Die Vorherrschaft der Frau im Theater, und einer geistig unmündigen, verzogenen Luxusfrau, verhinderte, daß Fragen

151 Wolzogen, Theatralische Probleme, S. 315.
152 Alfred Holzblock, Eröffnung des Metropoltheaters, Berliner Lokalanzeiger, 4. 9. 1898; siehe z. B. Vossische Zeitung, 22. 9. 1912.
153 Ostwald, Prostitutionsmärkte, S. 55.
154 The Era, 11. 12. 1935, zit. nach Gale, West End Women, S. 14.
155 Vernon, The Twentieth-Century Theatre, S. 119; siehe auch Gale, West End Women, S. 13–15.
156 Leopold Schönhof, Das berlinische Publicum und seine Schaubühnen, Die Zeit 9/10 (1896/97), 27. 3. 1897, Nr. 130, S. 200–202, hier S. 200.

und Gegenstände des öffentlichen Lebens, daß mächtige Zeitströmungen zu szenischem Ausdruck kamen".[157] Beide konstatierten also eine quantitativ wie qualitativ gewachsene Bedeutung von Frauen für das Theater, um daraus sogleich negative Schlüsse zu ziehen, wenn sie diesen die Schuld an dessen Niedergang gaben. Neutraler dagegen bemerkte Werner Sombart 1910 auf dem deutschen Soziologentag, dass „heutzutage so viele Frauen zum Publikum gehören" und dass in der Folge die „Konsumption unserer modernen Kunst und Literatur [...] die berufslose oder beschäftigungslose Frau bestimmter Schichten natürlich zur Voraussetzung" habe.[158]

Mangels quantitativer Studien bleibt es fraglich, ob für die Zwischenkriegszeit tatsächlich von einer ‚Feminisierung' des Publikums – und damit des Theaters – gesprochen werden kann. Möglicherweise reflektierten die kulturpessimistischen, zum Teil sogar offen misogynen Kommentare Veränderungen in der Zusammensetzung des Publikums und eine gewachsene Teilhabe von Frauen. Fest steht jedoch, dass Frauen nicht nur in Deutschland, sondern auch in Großbritannien spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts einen wichtigen Teil des Publikums. So zählte etwa George Edwardes die „suburban ladies" schon 1892 zur wichtigsten Klientel seines Theaters.[159] Vielleicht war deshalb die Kritik an der ‚Feminisierung' nur Ausdruck des verbreiteten Klischees, demzufolge die Hochkultur als ‚männlich', die Populärkultur aber als ‚weiblich' verstanden wurde.[160] Demnach galt die Kritik an den *flappers* in Wirklichkeit der zunehmenden Bedeutung populärkultureller Genres wie Musical Comedy und Operette, die die meisten Intellektuellen als kulturell wertlos betrachteten. Und schließlich hatte die Kritik auch noch eine soziale Stoßrichtung: Der Literaturwissenschaftler John Carey argumentiert, dass hinter den Diskussionen um die Zahl und die Rolle von Frauen im Publikum letztlich gesellschaftliche Abgrenzungsbestrebungen standen. Denn die Frauen, die nun zunehmend am kulturellen Leben teilnahmen, stammten zumeist nicht aus der *upper middle class* beziehungsweise dem gehobenen Bürgertum, sondern aus der *lower middle class*, also dem Kleinbürgertum.[161] Zur antiemanzipatorischen Einstellung gesellte sich also eine gehörige Portion an gesellschaftlichem Snobismus: auf die *flappers* wurde ‚eingedroschen', gemeint aber war der gewachsene Einfluss der unteren Mittelschichten auf die Kultur.

Jüdisches Publikum

Ein weiteres Zuschauersegment, auf das die Berichterstattung über das Berliner Theater immer wieder einging, war das jüdische Publikum. Gemessen an der Gesamtbevölkerung der Stadt rangierte die jüdische Bevölkerung, obwohl sie von

[157] JACOBSOHN, Das Theater der Reichshauptstadt, S. 24.
[158] SOMBART, Technik und Kultur, S. 73.
[159] REPORT (1892), S. 243.
[160] Vgl. HUYSSEN, After the Great Divide, S. 44–62; siehe auch PASSERINI, Frauen.
[161] CAREY, The Intellectuals and the Masses, S. 87.

etwas über 36 000 im Jahr 1871 auf etwas über 172 000 im Jahr 1925 wuchs, relativ konstant bei 4 Prozent.[162] Dennoch wurde häufig mit mehr oder minder unverhohlenem Antisemitismus behauptet, dass sie einen großen Teil des Theaterpublikums stellte und so einen erheblichen Einfluss auf das Theater insgesamt ausübte. „Hauptsächlich Juden füllen die Theater, Concerte, Opernhausbälle, Vorlesungen etc. Sonntags […] ist in manchem Theater kaum eine Christenseele zu entdecken", meinte bereits 1876 der Journalist Otto Glagau.[163] In der politisch aufgeheizten Weimarer Zeit, in der der Antisemitismus an Radikalität und Präsenz gewann, wurde dieses Klischee noch weiter zugespitzt. So hieß es 1920 in einem antisemitischen Pamphlet, das Theater sei am „meisten verjudet von allen Instituten höheren Lebens".[164] Aber auch manche jüdische Autoren betonten die Bedeutung jüdischer Theaterbesucher: „Als Publikum sind die Juden heute ein aus dem modernen deutschen Theater nicht mehr wegdenkbares, grundwichtiges Element", schrieb der Schriftsteller Arnold Zweig 1928.[165]

Aufgrund fehlender quantitativer Quellen lässt sich die Frage, welchen Anteil Juden am Theaterpublikum stellten, nicht beantworten. Dennoch deutet manches daraufhin, dass das Theater im kulturellen Leben der jüdischen Gemeinde tatsächlich eine größere Rolle spielte als in dem vieler nichtjüdischer Berliner. Darauf weist zumindest der Erfolg der jüdischen Jargon-Theater hin, die Stücke auf Jiddisch oder mit jiddischem Einschlag spielten (daher Jargon-Theater), die meist von jüdischen Charakteren handelten. Die beiden bekanntesten und langlebigsten Berliner Jargon-Theater waren das Folies Caprice und das Herrnfeld-Theater. Gerade letzteres wurde aber auch von vielen Nichtjuden besucht.[166]

Wenn vom Einfluss der Juden auf das Theater die Rede war, waren allerdings weniger die Jargon-Theater als vielmehr Mainstream-Bühnen wie das Metropol-Theater gemeint. In der Berichterstattung über dieses Haus ist allerdings kaum je explizit von einem jüdischen Publikum die Rede. Zwar lässt sich das Schlagwort von ‚tout Berlin', wie Marline Otte gezeigt hat, das die Zuschauer aus Vierteln mit hohem jüdischem Bevölkerungsanteil wie dem Tiergarten oder dem Kurfürstendamm bezeichnete, als dezente Anspielung auf das jüdische Publikum verstehen. Doch lebten in diesen Stadtvierteln immer mehr Nichtjuden als Juden.[167] Gewiss finden sich auch unter den Gewährsleuten, die in Briefen und Memoiren über Besuche im Metropol-Theater berichteten, viele Juden wie Willy Haas, Ludwig Marcuse oder Franz Kafka.[168] Allerdings lassen sich mindestens ebenso viele nichtjüdische Metropol-Besucher ausmachen, wie der Schriftsteller Fedor von Zobeltitz, der konservative Politiker Elard von Oldenburg-Januschau oder der

162 Vgl. ALEXANDER, Die jüdische Bevölkerung Berlins, S. 141.
163 GLAGAU, Der Börsen- und Gründungs-Schwindel, S. 150.
164 BARTELS, Rasse und Volkstum, S. 49.
165 ZWEIG, Juden auf der deutschen Bühne, S. 96.
166 Vgl. SPRENGEL, Populäres jüdisches Theater, S. 94f., dort auch überhaupt zum jüdischen Jargon-Theater; siehe dazu auch RISS, Ansätze; OTTE, Jewish Identities.
167 Vgl. OTTE, Jewish Identities, S. 206–213.
168 Vgl. HAAS, Die literarische Welt, S. 117; MARCUSE, Mein zwanzigstes Jahrhundert, S. 271.

preußische Kronprinz. Die naheliegendste Schlussfolgerung lautet demnach, dass das Theater gleichermaßen von Juden wie von Nichtjuden besucht wurde. Dabei verzeichnen die Polizeiakten nur einen einzigen Konflikt. Bei einem Ball im Januar 1902 kam es über einem Glas verschütteten Champagners, wegen dem ein junger Adeliger einen Sohn des Bismarck-Bankiers Gerson von Bleichröder antisemitisch beleidigt hatte, zu einer Schlägerei.[169] Obwohl dieser Vorfall zunächst auf den verbreiteten Antisemitismus der traditionellen Eliten verweist, belegt er aufgrund seiner Singularität doch zugleich, dass das Metropol-Theater ein Raum war, in dem Juden und Nichtjuden grundsätzlich miteinander auf einer Augenhöhe verkehrten – und solche Räume waren im Kaiserreich rar. Gerade diese soziale und kulturelle Offenheit, die für das Theater insgesamt charakteristisch war, dürfte entschieden mit dazu beigetragen haben, dass die jüdische Bevölkerung Berlins sich vom Metropol-Theater angezogen fühlte.[170] Umgekehrt ist es ganz wesentlich auf den Einfluss von Juden – vor wie hinter der Bühne – zurückzuführen, dass das Berliner Theater – wie die Kultur insgesamt – in der Zeit der langen Jahrhundertwende eine Blüte erlebte, für die sich kaum Parallelen in der deutschen Geschichte finden lassen.

Für das Londoner Theater spielte das jüdische Publikum eine ungleich geringere Rolle. Die jüdische Gemeinde der Stadt war vor dem Ersten Weltkrieg in absoluten Zahlen zwar fast genauso groß wie die von Berlin, relativ gesehen aber machte sie nur 2 Prozent der Gesamtbevölkerung aus.[171] Während die jüdische Bevölkerung Berlins überdies sehr heterogen war und von den armen Ostjuden des Scheunenviertels bis zu den wohlhabenden Bankiers, Kaufleuten und Schriftstellern des Bayerischen Viertels reichte, bestand die jüdische Gemeinde Londons überwiegend aus Einwanderern der ersten und zweiten Generation, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf der Flucht vor Pogromen in Osteuropa nach London gekommen waren. Diese sprachen vielfach nur Jiddisch, waren überwiegend arm und lebten in enger Nachbarschaft im East End. Sofern diese Bevölkerungsgruppe überhaupt das Theater besuchte, frequentierte sie in erster Linie die jiddischen Theater in ihrer Nachbarschaft wie das Pavilion Theatre und das Palace Theatre.[172] Zwar gab es auch in London eine jüdische Mittel- und Oberschicht, diese war jedoch zahlenmäßig geringer als in Berlin und scheint im kulturellen Leben der Metropole keine vergleichbare Rolle gespielt zu haben.

Es überrascht daher nicht, dass sich in der Berichterstattung über das West End nahezu keine Hinweise auf jüdische Zuschauer finden. Auch in den Texten über

[169] Vgl. die Berichterstattung in LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-50 Nr. 708; sowie die ausführliche Analyse des Skandals bei Otte, Jewish Identities, S. 213–219.

[170] Vgl. Jelavich, Wie ‚jüdisch' war das Theater im Berlin der Jahrhundertwende?; Otte, Jewish Identities.

[171] Alderman, Modern British Jewry, S. 117–119.

[172] Vgl. Theodor Lessing, Jiddisches Theater in London, Die Schaubühne 6 (1919), Nr. 17/18, S. 451–455, 481–486; Mazower, Yiddish Theatre in London; Alderman, Modern British Jewry, S. 196f.; zum jüdischen Theaterpublikum des East Ends siehe auch Davis, The East End; ders. und Emeljanow, Reflecting the Audience.

das Gaiety Theatre wird allenfalls Alfred de Rothschild hin und wieder erwähnt. Rothschild war als Adeliger und Aktionär des Gaiety Theatre allerdings kein ganz gewöhnlicher Theaterbesucher.[173] Dennoch finden sich auch in Kommentaren über das Londoner Publikum antisemitische Klischees. So ausgerechnet bei George Bernard Shaw, der doch sonst gegen die Vorurteile seiner Zeit zu Felde zog. In einem Vorwort zu einer Ausgabe seiner Stücke meinte er, das Londoner Theaterpublikum sei nur zu verstehen, wenn man die Abwesenheit des reichen evangelischen englischen Kaufmanns und die Präsenz des reichen jüdischen Kaufmanns berücksichtige. Dies erkläre auch, „that the way is smoothest for those plays and those performers that appeal specially to the Jewish taste".[174] Ähnlich wie die Frauen wurden also auch die Juden für den angeblichen Verfall des Theaters verantwortlich gemacht. Schon rein statistisch gesehen aber erscheint Shaws Behauptung absurd. Selbst wenn die jüdische Mittelschicht die Theater sehr viel häufiger besuchte als die nichtjüdische, war sie doch zahlenmäßig immer noch so gering, dass sie keinesfalls den Geschmack hätte diktieren können. Gerade der Vergleich mit Berlin zeigt, dass Juden in London eine eher marginale Rolle spielten.[175] Vor diesem Hintergrund liest sich Shaws antisemitischer Kommentar eher wie die Ausrede eines Dramatikers, dessen Stücke beim Publikum weniger Anklang fanden als etwa die Musical Comedy, die wohl das eigentliche Ziel seiner Kritik war. Sie erfreute sich aber keineswegs nur bei jüdischen Theaterbesuchern großer Beliebtheit, sondern bei weiten Kreisen der Bevölkerung.

Reisepublikum

Quantitative Aussagen über das Theaterpublikum fallen auch deshalb schwer, weil sich der Anteil auswärtiger Besucher kaum einschätzen lässt. Heute lebt die Theaterindustrie des West End ganz wesentlich von Touristen, die zwei Drittel aller Theaterkarten kaufen.[176] Die Anfänge dieser Entwicklung lassen sich bis ins späte 19. Jahrhundert zurückverfolgen. So ist die graduelle Umstellung vom Repertoire-System auf das *long run*-System ebenso auf den zunehmenden Fremdenverkehr wie auf das Wachstum der Londoner Bevölkerung zurückzuführen.[177] Als John Hollingshead 1866 von dem Select Committee on Theatrical Licences and Regulations über das Theaterpublikum befragt wurde, gab er bereits damals zur Auskunft, „that most of the London theatrical audiences are largely composed of country people; the old metropolitan playgoer lives out of town, and does not go so much to the theatre as he used to do; the provincial people come up to town,

[173] Vgl. MacQueen-Pope, Gaiety, S. 368; Hyman, The Gaiety Years, S. 83, 89; Postlewaite, The London Stage, S. 55.
[174] Shaw, Three Plays for Puritans, S. ix.
[175] Siehe die Abschnitte über jüdische Schauspieler in Kapitel 3.2. und über Jüdische Charaktere in Kapitel 3.3.
[176] Vgl. Weightman, Bright Lights, Big City, S. 6.
[177] Booth, Theatre, S. 13.

and fresh audiences are created every night".[178] Hollingshead zufolge hatte der Abzug der Wohnbevölkerung in die Vorstädte dazu geführt, dass Londoner die Theater nun wenig frequentierten, wohingegen Zuschauer aus der Provinz dank des Fernverkehrs nun häufiger den Weg ins West End fanden. Dass George Edwardes kaum dreißig Jahre später die Bedeutung der ‚suburban ladies' hervorheben sollte, widerspricht dieser Aussage nur scheinbar und lässt sich mit dem inzwischen verbesserten Nahverkehr erklären. Dennoch ist anzunehmen, dass der Anteil Reisender aus der Provinz und aus dem Ausland am Theaterpublikum parallel zum stetig wachsenden Metropolentourismus zunahm. Reiseführer wie *Cook's Guide* oder der *Baedeker* informierten detailliert über die Lage, die Preise und die Kleidungsordnung in den West End-Theatern. Dagegen spielten in der Literatur über das Theater Zuschauer aus Provinz und Ausland kaum eine Rolle.

Im Gegensatz dazu waren die ‚Provinzler' in Berlin als Theaterbesucher ebenso wie auf der Bühne ein beliebtes Thema. Kein Theater zielte mehr auf diese Klientel ab als das Metropol-Theater. Die Jahresrevuen mit ihrem Rundreiseschema, das die Sehenswürdigkeiten von Berlin und die Ereignisse und Moden der zurückliegenden zwölf Monate dramatisierte, streichelten nicht nur das Berliner Gemüt, sondern übten eine große Anziehungskraft auf Touristen aus. So schob Edmund Edel den „Mißstand […] ideenloser Revuebilder" vor allem auf die „Provinzialen, bei denen es ein heiliges Vermächtnis zu sein scheint, gelegentlich ihres Berliner Aufenthalts diese leichteste aller Theaterkost zuerst zu sich zu nehmen".[179] In den Augen des Kritikers Walter Turszinsky boten die Jahresrevuen „für das Reisepublikum das richtige Futter", da sie „all die Reize der Großstadt", deretwegen der Provinzler nach Berlin kam, in höchster Konzentration aufwiesen.[180] Dass Fedor von Zobeltitz bei einer Veranstaltung im Metropol-Theater viele Zuschauer Französisch und Englisch reden hörte und auch Besucher aus Italien und sogar aus Japan den Weg hierher fanden, deutet daraufhin, dass es neben den ‚Provinzlern' viele ausländische Gäste anzog.[181]

Am Ende ist es wohl kein Zufall, dass sein Aufstieg zu einem der bedeutendsten Theater der Stadt mit der Ausdehnung des Fremdenverkehrs einherging. Berlin war bereits in den 1890er Jahren mit rund einer halben Million Touristen die meistbesuchte Stadt Deutschlands. Während der folgenden Jahrzehnte nahm ihr Anteil weiter zu: um 1900 betrug er eine, 1913 dann 1,4 Millionen. Mitte der zwanziger Jahre kamen jährlich mehr als anderthalb Millionen Besucher nach Berlin, von denen im Schnitt etwas über ein Zehntel aus dem Ausland stammte.[182] In der Nachkriegszeit erkannten dann auch die städtischen Behörden das ökonomische Potential des Fremdenverkehrs. So schrieb Karl Vetter, der Chef-

178 Report (1866), S. 191.
179 Edel, Neu-Berlin, S. 54.
180 Turszinsky, Berliner Theater, S. 124.
181 Zobeltitz, Chronik der Gesellschaft, 1. Bd., S. 232; Giovanni Boglietti, Berlino. Impressioni, Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti 165 (1899), S. 3–32; Sazanami, Berliner Tagebuch, S. 58.
182 Vgl. die Angaben zum Fremdenverkehr im Statistischen Jahrbuch der Stadt Berlin.

redakteur und Leiter der Presse- und Werbe-Abteilung des Fremdenverkehrsamts Berlin, 1928 im Programmheft einer Haller-Revue einen Artikel, in dem er diese als Attraktion der Stadt apostrophierte: „Noch jeder, der der Parole ‚Jeder einmal in Berlin' gefolgt ist, hat die Abendunterhaltung der Millionenstadt gesucht".[183] Indem er einen Beitrag zum Programmheft eines Revue-Theaters beisteuerte, erkannte Vetter die Bedeutung der Theater für den Fremdenverkehr an. Umgekehrt nützte die Werbekampagne ‚Jeder einmal in Berlin' den Theatern, indem sie ihnen Zuschauer zuführte.

Welchen Anteil die Touristen tatsächlich am Theaterpublikum stellten, lässt sich zwar nicht mehr rekonstruieren, aber die Bemühungen der Theaterdirektoren, die von ihnen gebotene Unterhaltung auf ein überregionales, mitunter sogar internationales Publikum zurechtzuschneidern, weist daraufhin, dass es sich um keine vernachlässigbare Größe handelte. Auffällig ist jedoch, dass in Berlin sehr viel mehr über die Internationalität des Publikums geschrieben wurde als in London. Da es sich bei Berlin um eine noch relativ junge Metropole handelte, war Kosmopolitismus für ihre Bewohner besonders wichtig, belegte er doch ihren Rang als Weltstadt. In London hingegen gab es nicht mal eine Fremdenverkehrsstatistik. Daraus ist nun nicht zu schließen, dass es weniger kosmopolitisch gewesen wäre, vielmehr war es vermutlich gerade seine hegemoniale Stellung, die solche Fragen in den Hintergrund treten ließ.

Zwischenfazit

Abschließend stellt sich noch einmal die Frage, ob und inwiefern für das Berliner Theaterpublikum von einer sozialen Ausdehnung, für das Londoner hingegen von einer ‚Verbürgerlichung' gesprochen werden kann. Fraglos nahm die Zahl der Berliner Theater und in ihrer Folge auch die der Sitzplätze zu, doch verlief dieses Wachstum weitgehend proportional zu dem der Bevölkerung. Eher noch lassen die über einen langen Zeitraum stabilen Eintrittspreise bei gleichzeitig steigenden Reallöhnen darauf schließen, dass sich die soziale Basis des Theaters verbreiterte. Doch diente das Theater nach wie vor als Repräsentationsraum, in dem gesellschaftliche Eliten zusammenfanden, sich herausbildeten und miteinander interagierten. Im Metropol-Theater beispielsweise vergnügte sich ein sozial heterogenes Publikum, das von der Hautevolee der Berliner Gesellschaft bis zum Proletariat reichte, doch es vergnügte sich dort bezeichnenderweise nie zur selben Zeit: Berlin W. auf den Premieren und Bällen, das Proletariat bei den Sondervorstellungen der Volksbühne. Für die These von einer Gentrifizierung des Londoner Publikums wiederum spricht die bewusste Orientierung von Theaterdirektoren am Geschmack der Mittelschichten. Davis und Emeljanow haben diese Sichtweise insofern korrigiert, als sie zeigen konnten, dass die Arbeiterklasse nie völlig aus dem Theater vertrieben wurde. Wie zeitgenössische Zeugnisse belegen, umfasste

[183] Karl Vetter, Die Revue im Weltstadtprogramm, zit. nach Jansen, Glanzrevuen, S. 91; zu Vetter siehe auch Torp, Konsum und Politik, S. 274.

auch das Publikum des Gaiety Theatre einen breiten Querschnitt der Londoner Bevölkerung, deren soziale Stratifikation es abbildete.

Zusammenfassend lässt sich daher festhalten, dass zwischen 1880 und 1930 das Berliner Theaterpublikum heterogener, aber nicht egalitär, das Londoner bürgerlicher, aber nicht bürgerlich wurde. In beiden Städten spielte die Arbeiterschicht aufgrund fehlender finanzieller Mittel und anderer kultureller Präferenzen, die Oberschicht aufgrund ihrer begrenzten Zahl für das kommerzielle Theater nur eine marginale Rolle, weshalb sich dieses verstärkt an den Mittelschichten orientierte, die nicht nur über die nötigen finanziellen Mittel verfügten, sondern für die Theater auch einen besonderen sozialen und kulturellen Wert besaß. Zentrale Bedeutung kam dabei den Angestellten zu, die neuen Freizeitvergnügen und Konsumformen offen standen und mehr Geld als Beamte und Arbeiter für den Freizeitkonsum ausgaben, wobei das Theater einen noch höheren Stellenwert einnahm als das Kino. Auf diese Weise führten zwei gegensätzliche Prozesse – Egalisierung in Berlin, ‚Verbürgerlichung' in London – letztlich zu demselben Ergebnis, nämlich zu einer ‚Vermittelschichtung', wie sie die Gesellschaften um 1900 insgesamt kennzeichnete.[184]

Eine andere Frage ist, ob dieser Prozess nach dem Ersten Weltkrieg anhielt oder abbrach. Vielen britischen Beobachtern zufolge hatten Krieg und Nachkriegszeit eine ebenso tiefgreifende wie nachhaltige Umwälzung in der sozialen Zusammensetzung des Publikums zur Folge. Für die Kritiker Erroll Sherson und St. John Ervine stand fest, dass das intelligente und gebildete Publikum, dem Theater schon aus finanziellen Gründen den Rücken gekehrt hatte.[185] Deutsche Beobachter kamen zu exakt demselben Ergebnis: „Der Mittelstand ist aus den Theatern verschwunden", schrieb Ernst Schultze 1923, „zum größten Teil kann er die Preise nicht mehr zahlen, und wenn er es einmal tut, so ekelt es ihn ob des Gesehenen".[186] Laut dem Journalisten Felix Pinner meide der „gute bürgerliche Mittelstand" das Theater, während ein neues Publikum nun lediglich „den Nervenkitzel, die leichte Zerstreuung und das reine Amüsement" suche.[187] Und auch Julius Bab beklagte die Verarmung des Mittelstandes und das „plötzliche Dominieren ganz roher, ungebildeter Elemente" im Publikum.[188]

Diese Urteile erinnern an die seit 1900 immer wieder vorgebrachte Prophezeiung von der Proletarisierung des Mittelstandes, die sich letztlich jedoch als irrig erwies.[189] Tatsächlich war in Großbritannien und in Deutschland der Mittelstand die soziale Schicht, die sich in den zwanziger Jahren noch am komfortabelsten

[184] Dieser Begriff findet sich erstmals bei Nolte, Öffentlichkeit und Privatheit, S. 507.
[185] Sherson, London's Lost Theatres, S. 6; Ervine, The Theatre in My Time, S. 177; ähnlich: Hibbert, A Playgoer's Memories, S. 219.
[186] Schultze, Untersuchungen, 1. Bd., S. 358.
[187] Felix Pinner, Die Krise der Theaterwirtschaft, Die Deutsche Bühne 17 (1925), Nr. 1/2, S. 2–6, hier S. 4.
[188] Bab, Das Theater der Gegenwart, S. 160.
[189] Vgl. Nolte, 1900, S. 285–289.

behauptete und sich sogar noch leicht gegenüber der Vorkriegszeit verbesserte.[190] Bei den sogenannten „ungebildete[n] Elemente[n]“, die nun Einzug hielten in die Londoner und Berliner Theater, handelte es sich um Kleinbürger und Angestellte, deren Anteil am Theaterpublikum in der Zwischenkriegszeit weiter zunahm.[191] Diese Entwicklung hatte zwar bereits vor 1914 begonnen, wurde aber erst in der Zwischenkriegszeit allgemein deutlich. Der Erste Weltkrieg löste demnach keinen Umbruch in der Zusammensetzung des Publikums aus, aber er ließ Trends, die sich bereits seit Längerem vorbereitet hatten, stärker ins Bewusstsein treten.

‚Vermittelschichtung‘ ist dafür schon deshalb ein treffenderer Begriff als ‚Verbürgerlichung‘, da die britische *middle class* nicht mit dem deutschen Bürgertum gleichgesetzt werden kann.[192] Auch im Deutschen beschreibt der Begriff der ‚Verbürgerlichung‘ allenfalls die Entwicklung, die im Theater um 1800 stattfand, als sich die Hoftheater für ein bürgerliches Publikum öffneten, die ersten von der lokalen Bürgerschaft betriebenen Stadttheater gegründet wurden und Intellektuelle wie Lessing, Goethe, Schiller und Iffland das Theater ideologisch und praktisch in eine bürgerliche Institution verwandelten.[193] Ein Jahrhundert später ließ sich vielmehr beobachten, wie das deutsche Bildungsbürgertum seinen Einfluss auf das Theater einbüßte, während nun die neuen Mittelschichten den Ton angaben. Ihr Kulturkonsum war keine simple Nachahmung bürgerlicher Vorbilder, sondern ging sowohl zur Arbeiterschicht als auch zum Bürgertum auf Distanz. Die Freizeit-Ethik, der Stellenwert von Konsum und Unterhaltung, die lustvolle Selbstinszenierung in der Öffentlichkeit sind allesamt Elemente, die wenig mit den von der deutschen Bürgertumsforschung und den von den britischen Historikern der *middle class* hervorgehobenen bürgerlichen Werten gemeinsam haben.[194]

Und schließlich dienten gemeinsame Werte und kulturelle Praktiken nicht allein dazu, sich abzugrenzen, sie ließen auch die Mittelschichten zusammenwachsen. Wie Siegfried Kracauer schrieb, schuf der „Kult der Zerstreuung“ ein „homogenes Weltstadt-Publikum“, „das vom Bankdirektor bis zum Handlungsgehilfen, von der Diva bis zur Stenotypistin *eines* Sinnes ist“.[195] Obwohl sozioökonomisch Welten zwischen diesen Professionen lagen, waren sie sich in Mentalitätsdingen vielleicht ähnlicher als die Bewohner von Berlin W. den traditionellen Eliten oder die Angestellten dem Industrieproletariat. Kracauer erkannte damit zugleich an, dass nicht nur die Mittelschichten eine neue Kultur prägten, sondern dass umgekehrt die neue Vergnügungskultur mit zur Herausbildung der Mittelschichten

[190] Vgl. McKibbin, Classes and Cultures, S. 40, 60–66; Torp, Konsum und Politik, S. 30–33.
[191] Vgl. Barker, Theatre and Society, S. 23–28; Kennedy, British Theatre, insbes. S. 5.
[192] Vgl. Koselleck et al., Drei bürgerliche Welten?; Hobsbawm, Die englische middle class; siehe auch Stearns, The Middle-Class, S. 383; Kidd und Nicholls, Introduction, S. xxv; Jackson, Middle Classes; McKibbin, Classes and Cultures, S. 101 f.
[193] Vgl. Dressler, Von der Schaubühne zur Sittenschule. Zur Verbürgerlichung vgl. Bausinger, Verbürgerlichung; Nipperdey, Aspekte der Verbürgerlichung.
[194] Vgl. Kocka, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft; Hettling, Bürgerliche Kultur; James, The Middle Class, S. 231–249.
[195] Kracauer, Kult der Zerstreuung, S. 313.

beitrug. Trotz ihrer integrativen Wirkung wischte die Populärkultur aber keineswegs alle sozialen Unterschiede hinweg. So wie im britischen Theater Angehörige aller Schichten dasselbe Stück ansahen, dabei aber in getrennten Bereichen saßen, so bedeutete der Konsum derselben kulturellen Güter keineswegs, dass die Unterschiede zwischen den Konsumenten verschwanden. Vielmehr funktioniert Kultur bis heute integrativ *und* exklusiv, indem sich soziale Gruppen mit ihrer Hilfe von anderen abgrenzen, so wie umgekehrt soziale und regionale Herkunft, Geschlecht und Ausbildung weiterhin den kulturellen Geschmack beeinflussen.[196]

[196] Vgl. Bourdieu, Die feinen Unterschiede; Führer und Ross, Mass Media, S. 4–7; Führer, Auf dem Weg zur ‚Massenkultur?'.

> Die soziale Stellung des Schauspielers hat sich in den letzten fünfzehn Jahren bedeutsam gehoben. Er gehört nicht mehr, wie ehemals, zum ‚fahrenden Volk', vor dem man die Türen schließt. Er ist gesellschaftsfähig geworden.
>
> Fedor von Zobeltitz[197]

> Whatever may have been the social status of theatre people of the past […], the actor of to-day regards himself as definitely belonging to the upper strata of society.
>
> Philip Godfrey[198]

3.2 Die Schauspieler

Der Theaterbetrieb der Jahrhundertwende reflektierte in vielen Aspekten die kapitalistische, hierarchische und paternalistische Gesellschaft, in der er existierte. An der Spitze eines jeden Theaters stand fast immer ein Mann, der, egal ob er sich nun Direktor, Intendant oder *actor-manager* nannte, königsgleich über sein Ensemble herrschte. Auf ihn folgte eine Aristokratie von Starschauspielern, die durch eine tiefe Kluft vom Rest des Ensembles getrennt waren, insbesondere von Chorpersonal, Ballett und Statisterie. Hierbei handelte es sich überwiegend um Frauen, die, kaum ausgebildet und gering bezahlt, eine meist prekäre Existenz führten. Dieses sogenannte ‚Schauspielproletariat' war im Schnitt noch schlechter gestellt als das hinter der Bühne beschäftigte Personal der Bühnenarbeiter, Beleuchter und Handwerker, das wenigstens ein geregeltes Auskommen hatte. Eine ähnliche Hierarchie wies das übrige Personal auf, das von der geschäftlichen und künstlerischen Leitung bis hinunter zu den Kartenverkäufern und Logenschließern reichte. Dagegen konnte die Stellung der Urheber von Texten und Melodien stark variieren, denn zwischen einem umworbenen Starkomponisten, einem festangestellten Hausautor und einem jungen Nachwuchstalent lagen Welten.

Schauspieler stellten quantitativ gesehen oft kaum die Hälfte des Personals eines Theaters, waren aber die Gruppe, die nach außen hin am meisten in Erscheinung trat. Auch aus sozialhistorischer Sicht sind sie am interessantesten, lassen sie sich doch nicht ohne Weiteres einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse oder Schicht zuordnen. Bis ins 19. Jahrhundert hinein standen sie außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. Allerdings handelte es sich um eine Berufsgruppe, deren Mitglieder sich schon früh aus allen Kreisen der Gesellschaft rekrutierten und die Frauen offen stand, lange bevor weibliche Erwerbstätigkeit gesellschaftlich akzeptiert war. Die Vermutung liegt daher nahe, dass die gesellschaftlichen Umwälzungen der Jahrhundertwende und die komplementär zu diesen verlaufende Veränderung der Arbeitswelt am Schauspielberuf nicht spurlos vorübergingen. Deshalb wird im folgenden Kapitel untersucht, inwiefern sich die soziale Stellung und der Schauspielberuf um 1900 veränderten. Dazu wird nach quantitativer Entwick-

[197] Zobeltitz, Chronik der Gesellschaft, 1. Bd., S. 87.
[198] Godfrey, Back-Stage, S. 55.

lung, sozioökonomischer Situation, sozialer Rekrutierung, Ausbildung, Organisation und nach der Situation der Schauspielerinnen gefragt.

Anzahl und Sozialstruktur

Zunächst gilt es, einen Blick auf die quantitative Entwicklung des Schauspielstandes zwischen 1880 und 1930 zu werfen. Für Großbritannien existiert mit dem *Census*, einer seit 1861 alle zehn Jahre durchgeführten Bevölkerungszählung, eine Quelle, aus der sich trotz aller Ungenauigkeiten grobe Trends recht zuverlässig ableiten lassen. Eine Auswertung der *Census*-Daten zwischen 1861 und 1931 zeigt, dass die Anzahl der in London gemeldeten Schauspielerinnen und Schauspieler um das Achtfache von 893 auf 7403 stieg und damit rund siebenmal schneller als die Erwerbsbevölkerung der Metropole insgesamt, die im gleichen Zeitraum von 2,8 auf 4,4 Millionen, also lediglich um das Anderthalbfache wuchs. Betrachtet man ganz England und Wales, stieg die Zahl der Schauspieler im selben Zeitraum um das Siebenfache von 2450 auf 17 830 (Tabelle 11).[199]

Auch in Deutschland blieb die Zahl der Schauspieler im 19. und frühen 20. Jahrhundert keineswegs konstant, wie Werner Faulstich meint, sondern nahm erheblich zu.[200] Die in den Jahren 1882, 1895, 1907 und 1925 durchgeführten Berufszählungen waren allerdings weniger detailliert und genau als der britische *Census*. So wurden bis 1925 alle bei Theatern, Opernhäusern sowie als Musiker und Musiklehrer Beschäftigten zu einem Sektor zusammengefasst. Für das gesamte Deutsche Reich gesehen verdoppelte sich dieser Sektor zwischen 1882 und 1925 von 46 508 auf 80 871, in Berlin wuchs er sogar um das Vierfache von 3410 auf 13 446 (Tabelle 12). Schätzungen der Genossenschaft der Deutschen Bühnen-Angehörigen (GDBA) zufolge gab es 1891 13 700 Bühnenangehörige in Deutschland, 1901 16 200, 1908 schon 20 800 und 1910 schließlich 24 900.[201] In den zwanziger Jahren wuchs die Zahl der Theaterangestellten weiter auf 27 635. Von diesen waren rund 50 Prozent (13 645 Personen) bei Opern und Operetten-Bühnen beschäftigt, dagegen nur 15 Prozent (4154 Personen) beim Sprechtheater, was noch unter der Zahl des technischen Personals (6673 Personen) lag.[202] Auch die Beschäftigungszahlen verbürgen also die Vorherrschaft des populären Musiktheaters in der Zwischenkriegszeit. Allerdings sank während der Wirtschaftskrise die Zahl der Bühnenangehörigen zum ersten Mal seit ihrer Erfassung um rund 5000 auf 22 045, was etwa dem Vorkriegsniveau entsprach. Seit der Spielzeit 1933/34

199 Grundlage der Berechnungen bilden die zwischen 1881 und 1931 veröffentlichen Census-Berichte: CENSUS OF ENGLAND AND WALES FOR THE YEAR 1861, 2. Bd.; CENSUS OF ENGLAND AND WALES 1871, 3. Bd.; CENSUS OF ENGLAND AND WALES 1881, 3. Bd.; CENSUS OF ENGLAND AND WALES 1891, 3. Bd.; CENSUS OF ENGLAND AND WALES 1901; CENSUS OF ENGLAND AND WALES 1911, 10. Bd.; CENSUS OF ENGLAND AND WALES 1921; CENSUS OF ENGLAND AND WALES 1931; siehe auch DAVIS, Actresses as Working Women, S. 39–42.

200 Wie etwa zu lesen in: FAULSTICH, Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter, S. 220.

201 BUBENDEY, Soziale Schäden, S. 34.

202 Vgl. STURY, Deutsche Theaterstatistik, S. 19–22; woher Stury diese Zahlen bezieht, bleibt unklar.

nahm sie wieder zu, um 1937/38 das bisher höchste Niveau von 30 733 Beschäftigten zu erreichen.[203] Dafür war weniger der einsetzende wirtschaftliche Aufschwung als die sukzessive Verstaatlichung der Theater verantwortlich, die eine größere Stabilität in den Beschäftigungsverhältnissen zur Folge hatte.

Neben der bedeutenden Zunahme der Anzahl der Bühnenangehörigen belegt die Statistik überdies deren Konzentration in den Metropolen London und Berlin. 1861 waren 37 Prozent aller britischen Schauspieler in London gemeldet, 1931 waren es sogar 40 Prozent. Obwohl die deutsche Theaterlandschaft föderal strukturiert war, mit zahlreichen Hof-, Residenz- und Stadttheatern als Zentren eines regionalen Theaterlebens, lag der Prozentsatz der in Berlin gemeldeten Schauspieler fast genauso hoch. Von den in der Berufszählung von 1925 erfassten 7306 Schauspielern waren 2724, also rund 37 Prozent, in Berlin ansässig. Das unterstreicht erneut die vorherrschende Stellung der Metropolen im Theaterleben der beiden Nationen.

Die quantitative Expansion des Schauspielberufs legt für sich genommen bereits nahe, dass sich dessen soziale Zusammensetzung verändert hatte. Auf der Basis von Angaben zu 409 Schauspielern und 241 Schauspielerinnen in biographischen Lexika konnte Michael Sanderson zeigen, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Zahl der Schauspieler, deren Eltern bereits diesem Beruf nachgegangen waren, abnahm, während gleichzeitig immer mehr Angehörige der Mittelschicht diesen Beruf ergriffen. So stammten vor 1880 etwa 37 Prozent der Schauspieler und 79 Prozent der Schauspielerinnen aus einer Theaterfamilie. Nach 1914 waren es gerade noch 21 beziehungsweise 23 Prozent. Gleichzeitig stieg der Anteil derjenigen, deren Eltern einem mittelständischen Beruf nachgingen, von 32,3 Prozent vor 1880 auf 47,2 Prozent nach 1914. Sanderson liest diese Zahlen als Beleg für eine Vermittelschichtung des Schauspielstandes.[204] Schon den Zeitgenossen fiel auf, dass sich die soziale Herkunft der Schauspielerinnen und Schauspieler änderte. Das Branchenblatt *The Era* etwa schrieb 1907: „In the old times, a man had either to be born of a dramatic family or to be genuinely stage struck to face the life with its vicissitudes and its slavery. The stage is now taken to by hundreds who would never have dreamt of doing so in the early eighties".[205]

In Deutschland vollzog sich eine vergleichbare Entwicklung. Ähnlich wie Sanderson wertet Peter Schmitt auf der Grundlage eines biographischen Lexikons die Herkunft von Schauspielern für die Jahrzehnte zwischen 1800 und 1840 aus. Von einem Sample von 2000 Schauspielern, die in diesen vier Jahrzehnten auf der Bühne standen, stammten 57 Prozent aus Familien, die bereits am Theater tätig waren, 20 Prozent aus dem „öffentlichen Dienst" (worunter Schmitt vor allem Hofbedienstete und Beamte versteht), 6,8 Prozent aus dem Handwerk, 6,6 Prozent aus dem Kaufmannstand und 4,4 Prozent aus dem (meist niederen) Adel.

[203] Vgl. ebd.

[204] Vgl. Sanderson, From Irving to Olivier, S. 13 f., 331; siehe auch Baker, The Rise of the Victorian Actor, S. 85.

[205] The Era, 9. 2. 1907, zit. nach Sanderson, From Irving to Olivier, S. 14.

Mit einem Prozent am geringsten war der Anteil der Schauspieler aus dem Bauernstand.[206] Wie in Großbritannien rekrutierten sich die Bühnenangehörigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts also vor allem aus Theaterfamilien. Und wie in Großbritannien wandelte sich in Deutschland seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die soziale Zusammensetzung des Schauspielstandes erheblich. Im Auftrag der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger führte die Ökonomin Charlotte Engel-Reimers 1911 eine großangelegte Enquete durch, für die sie Fragebögen an alle Theater Deutschlands sandte. Von den 2112 Bühnenangehörigen, die ihren Fragebogen beantworteten, waren 23 Prozent die Nachkommen von Kaufleuten, 13,8 Prozent von Beamten, 11,3 Prozent von Handwerkern oder Arbeitern, 6,7 Prozent von Gelehrten und 2,4 Prozent von Militärangehörigen; nur noch 8,5 Prozent stammten aus einer Theaterfamilie.[207]

Aus einem Gewerbe, das sich völlig aus sich selbst heraus rekrutiert hatte, war innerhalb eines halben Jahrhunderts ein moderner Beruf geworden, der vor allem Abkömmlinge der Mittelschichten anzog. Wie der Sozialdemokrat Karl Kautsky höhnte, übte das Theater „auf die verbummelten, deklassirten Elemente des bürgerlichen Nachwuchs […] einen größeren Reiz, als jede andere Beschäftigung" aus.[208] Engel-Reimers resümierte neutraler, es sei „der Mittelstand, der uns vornehmlich unsere Bühnenkünstler schenkt".[209] Sie erklärte dies durch die ausgeprägten Vorurteile gegenüber dem Schauspielberuf, die sich sowohl in den höheren gesellschaftlichen Kreisen als auch in der Arbeiterschaft beobachten ließen, wobei es Arbeiterfamilien zudem an den finanziellen Mitteln gebräche, um ihren Nachkommen eine entsprechende Ausbildung zu ermöglichen. Dass nur noch vergleichsweise wenige Bühnenangehörige aus Schauspielerfamilien stammten, liege hingegen daran, dass diese um die Härte des Berufs wüssten. So hätten viele Schauspieler die Frage, ob ihre Kinder ebenfalls bei der Bühne seien, mit: „Das fehlte noch!", beantwortet.[210] Naheliegender ist allerdings, dass die quantitative Expansion eine ausschließliche Rekrutierung der Bühnenangehörigen aus sich selbst heraus zunehmend unmöglich machte. Selbst wenn noch genauso viele Kinder aus Theaterfamilien diesen Beruf ergriffen hätten wie ehedem, hätte ihr Anteil angesichts des Ansturms von Schauspielanwärter aus den Mittelschichten unweigerlich zurückgehen müssen.

Vorbedingung für die soziale Wandlung des Schauspielberufs war dessen verändertes gesellschaftliches Ansehen. Bis ins 19. Jahrhundert standen Schauspielerinnen und Schauspieler in den Augen des städtischen Bürgertums auf einer Stufe mit fahrendem Volk, Prostituierten und Dienstboten. Das vielfach noch anzu-

206 Vgl. SCHMITT, Schauspieler und Theaterbetrieb, S. 96; seiner Erhebung zugrunde liegt Ludwig Eisenberg's Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert.

207 Vgl. ENGEL-REIMERS, Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen, S. 695.

208 Karl Kautsky, Das Proletariat der Bühne. Bemerkungen zum ‚Fall Lindau', DIE NEUE ZEIT 9 (1890/91), 1. Bd., Nr. 1, S. 45.

209 Vgl. ENGEL-REIMERS, Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen, S. 695, Tabelle S. 661–694.

210 Ebd.

treffende unstete Wanderleben und von der Norm abweichende Arbeitszeiten führten darüber hinaus dazu, dass die Theaterangehörigen Arbeits- wie Freizeit miteinander teilten, in denselben Stadtquartieren lebten und untereinander heirateten. Dadurch bildete sich eine eng gestrickte Sozialgemeinschaft heraus, die einer großen – obgleich nicht selten zerstrittenen – Familie glich. Die Weitergabe des Berufs von einer Generation auf die nächste war vor diesem Hintergrund vorprogrammiert, zumal die horizontale und vertikale Mobilität im 18. Jahrhundert noch relativ gering war und die Tätigkeit des Vaters oft den Ausschlag bei der Berufswahl gab.[211]

Um 1860 begann dann in Großbritannien, etwas später auch in Deutschland, die soziale Transformation des Schauspielstandes, deren Gründe erstens in einer gerade in den Städten wachsenden Mobilität zwischen den Schichten und Berufen, zweitens in der enormen Zunahme der Theater und der Bühnenangehörigen und drittens in der gesellschaftlichen Aufwertung des Schauspielberufs zu suchen sind. Sie war die Voraussetzung für die zunehmende Rekrutierung der Bühnenangehörigen aus den Mittelschichten. Die Theatergeschichtsschreibung betrachtet deshalb zu Recht die Steigerung des Sozialprestiges als eine der bedeutendsten Veränderungen, die der Schauspielberuf seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfuhr.[212] Nichts brachte dies deutlicher zum Ausdruck als Königin Victorias Entschluss, Henry Irving als ersten Schauspieler überhaupt wegen seiner Verdienste um das Theater 1895 zum Ritter zu schlagen – wobei dieses Verdienst vielleicht weniger in seinen künstlerischen Leistungen bestand als in seinem Bemühen um die Verbürgerlichung des Theaters. Für ihn selbst wie für seine gesamte Profession bedeutete der Ritterschlag jedenfalls die lang ersehnte gesellschaftliche Anerkennung, „the ultimate act of Establishment recognition".[213] Auf dem Kontinent war diese Form der Nobilitierung zwar unbekannt, doch gab es hier die Position des ‚Hofschauspielers'; das *Deutsche Bühnenjahrbuch* etwa vergaß bei keinem der aufgeführten Direktoren und Schauspieler die Erwähnung der Orden und Auszeichnungen, die diese erhalten hatten.[214]

Sozioökonomische Situation

Trotz zunehmender Rekrutierung aus den Mittelschichten, kann der Schauspielstand selbst diesen nicht einfach zugerechnet werden. Zum einen war er einer der

211 Vgl. Schwedes, Musikanten und Comödianten, S. 73–77; Brückner, Die rechtliche Stellung der Bühnenkünstler, S. 47; Baker, The Rise of the Victorian Actor, S. 64, 68–70; Richards, Sir Henry Irving, S. 67.

212 Vgl. Baker, The Rise of the Victorian Actor, S. 18 f., 82; Richards, Sir Henry Irving, S. 66 f.; Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 67; Schwanbeck, Sozialprobleme der Schauspielerin, S. 32–34; Schwedes, Musikanten und Comödianten, S. 73–77.

213 Richards, Sir Henry Irving, S. 109; siehe auch Booth, Theatre, S. 23; Baker, The Rise of the Victorian Actor, S. 161; Davis, Actresses as Working Women, S. 4; Holroyd, A Strange Eventful History.

214 Vgl. Deutsches Bühnenjahrbuch; Neuer Theater-Almanach; siehe auch Schwedes, Musikanten und Comödianten, S. 260–262.

wenigen Berufe, in der Angehörige aus fast allen Schichten tätig waren, zum anderen verwischte er soziale Unterschiede. In einem Handbuch für angehende Schauspieler meinte etwa Cecil Armstrong: „The stage is a vast republic. There are no social distinctions".[215] Auch Arthur Kahane schwärmte: „Aristokraten und Proletarier arbeiten friedlich und ohne gegenseitiges Vorurteil nebeneinander, und es gibt nur ein Privileg: das Privileg des Talents".[216] Gewiss hatte die soziale Herkunft keinen Einfluss auf das Talent, doch waren Debütanten aus sozial besser gestellten Familien schon deshalb im Vorteil, weil sie sich eine Ausbildung, den Besuch einer Schauspielschule oder Privatstunden bei erfahrenen Kollegen leisten konnten. Außerdem gab es innerhalb des Schauspielstandes ein großes soziales Gefälle. Unter dem Ansturm immer neuer Kinder und Kindeskinder zerfiel die Schauspiel-Familie zusehends.

In Großbritannien wie auch in Deutschland beschwerten sich die organisierten Schauspieler-Vertretungen über die stetige Zunahme des Nachwuchses und insbesondere über die vielen Amateure, die nun eine Bühnenkarriere anstrebten, denn das viel beschworene Überangebot an Arbeitskräften wirkte sich nachteilig auf die gezahlten Löhne und die Arbeitsbedingungen aus. Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger versuchte den in ihren Augen „übermüßigen Zulauf zum Theater" durch ein Rundschreiben an Schulen und Zeitungsdirektionen zu bekämpfen, das den potentiellen Nachwuchs von einer Theaterkarriere abschrecken sollte, indem es auf die missliche Situation der Berufsgruppe aufmerksam machte.[217] Letztlich fruchtete jedoch keine dieser Strategien, wie der Arthur Kahane 1930, als die Theaterkrise längst Form angenommen hatte, beklagte: „Der Zudrang zum Theater war immer groß: so groß war er noch nie. Dabei erschwert man es ihnen, rät ab, warnt, schildert die Verhältnisse des Berufes, die Krisen des Theaters in den schwärzesten Farben. Umsonst, es nützt nichts, sie glauben einem nicht, und keiner läßt sich abbringen".[218]

Infolge der quantitativen Zunahme traten die Binnendifferenzierungen nun immer deutlicher zutage, die ebenfalls dagegen sprechen, die Bühnenangehörigen einer sozialen Schicht zuzuordnen. Karl Kautsky sah gerade im Schauspielstand jene Tendenz zur Zweiklassengesellschaft verwirklicht, wie sie in seinen Augen die kapitalistische Welt insgesamt prägte. Ihm zufolge zerfiel die „Masse der Schauspieler" in zwei Teile, die „winzige Minorität" der Stars und die „große Majorität elender Proletarier"; auf der einen Seite stünden „einige wenige Virtuosen mit oft unsinnig hohen Einnahmen", auf der anderen „ein stets anschwellendes und immer tiefer sinkendes Proletariat". Neben der enormen Zunahme der Zahl der Schauspieler machte Kautsky die Kommerzialisierung des Theaters, die aus dem Direktor einen „Großkapitalisten" gemacht habe, für die von ihm beobachteten

215 Armstrong, The Actor's Companion, S. 162.
216 Kahane, Theater, S. 184.
217 Spuhl, Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, S. 256; siehe auch Bubendey, Soziale Schäden, S. 21; für Großbritannien siehe MacLeod, The Actor's Right to Act, S. 36.
218 Kahane, Theater, S. 185.

Verelendungstendenzen verantwortlich.[219] Obwohl er die Lage aus einer dezidiert marxistischen Sichtweise beurteilte, schlossen sich viele bürgerliche Beobachter seiner Diagnose an. Maximilian Pfeiffer etwa sah eine auffallende Ähnlichkeit zwischen den tragischen Gestalten, die Schauspieler auf der Bühne verkörperten, und ihrem alltäglichen „Theater-Elend".[220] Und der britische Schauspieler Clarence Derwent meinte: „If the class system still held its grip on all phases of English life it may be said that it reached its apotheosis in the acting profession".[221]

Die Enquete, die Charlotte Engel-Reimers 1911 im Auftrag der GDBA durchführte, diente dem Ziel, die Elends-Diagnose empirisch zu erhärten und so Argumente für den Kampf um höhere Löhne und verbesserte Arbeitsbedingungen zu liefern. Von den 2112 Schauspielern, die ihren Fragebogen beantworteten, gaben 56 (2,7 Prozent) an, unter 400 Mark pro Saison zu verdienen, 770 (36,5 Prozent) zwischen 400 und 1000 Mark, 782 (37 Prozent) zwischen 1000 und 2000 Mark, 220 (10,3 Prozent) zwischen 2000 und 3000 und 284 (13,5 Prozent) mehr als 3000 Mark.[222] Weit über die Hälfte der Schauspieler wurde schlechter enthlohnt als Angestellte, manche sogar schlechter als Arbeiter.[223] Johann Bubendey zufolge verdienten von allen Bühnenangehörigen Deutschlands nur 10 Prozent über 3000 Mark, 20 Prozent bis 1500 Mark, 50 Prozent aber nur bis 100 Mark – insgesamt sei deshalb eine „schlechte sozialwirtschaftliche Lage" zu beklagen.[224] Am schlechtesten gestellt waren die Volontäre, die oft überhaupt kein Gehalt bezogen.[225]

Nach dem Ersten Weltkrieg verbesserte sich die Lage der Schauspieler. Die Vertretungen der Theater und der Schauspieler – der Deutsche Bühnenverein und die Genossenschaft der Deutschen Bühnen-Angehörigen – legten ihre Zwistigkeiten bei und handelten einen Normalvertrag aus. Fritz Herterich zufolge hatte der Schauspielstand Mitte der dreißiger Jahre „in sozialer und sozial-ethischer Hinsicht" zu anderen Berufsgruppen aufgeschlossen, so dass „von einem Unterschied kaum mehr die Rede sein" konnte.[226] Überdies waren in der Zwischenkriegszeit die Löhne der Bühnenangehörigen gewachsen. Schlagworte wie ‚Theaternot' und ‚Theaterelend', die vor dem Krieg die Situation der Schauspieler bezeichnet hatten, bezogen sich nun auf die Lage des Geschäftstheaters.[227]

219 Karl Kautsky, Das Proletariat der Bühne. Bemerkungen zum ‚Fall Lindau', Die neue Zeit 9 (1890/91), 1. Bd., Nr. 1, S. 45.
220 Pfeiffer, Theater-Elend.
221 Derwent, The Derwent Story, S. 66.
222 Engel-Reimers, Die deutschen Bühnen, S. 396.
223 Der Lohn eines Arbeiters betrug 1913 im Schnitt zwischen 800 und 1500 Mark, der eines männlichen Angestellten 1914 im Schnitt 1871, einer weiblichen Angestellten 997 Mark. Siehe Hoffmann, Wachstum, S. 468; Nipperdey, Deutsche Geschichte, Bd. 1, S. 304; Wehler, Deutsche Geschichte, Bd. 4, S. 79.
224 Vgl. Bubendey, Soziale Schäden, S. 16.
225 Vgl. B. B., Die ökonomische Lage der Schauspieler an Großstadt- und Jahrestheatern, Die neue Zeit 24 (1905/06), 1. Bd., Nr. 1, S. 23–30, hier S. 24.
226 Herterich, Theater und Volkswirtschaft, S. 196.
227 Vgl. Ludwig Spannuth-Bodenstedt, Theaternot, Die Deutsche Bühne 11 (1919), Nr. 21/22, S. 369–371; Felix Hollaender, Theaterelend, ebd. 14 (1922), Nr. 6, S. 75–77; Felix Pinner, Die

Der Blick nach Großbritannien offenbart ein ähnliches Bild. Auch hier bestand ein großer Unterschied zwischen Statisten und Chorsängern einerseits, die zwischen 1 bis 4 Pfund pro Woche verdienten, und den Stars des Ensembles andererseits, deren Gagen zwischen 150 und 170 Pfund und mehr betrugen. 1914 verdiente ein Schauspieler im Schnitt 70 Pfund im Jahr. Abzüglich der Ausgaben für Kleidung, Schuhwerk, Miete, Reisekosten usw. blieben 32 bis 34 Pfund für Nahrung und andere Ausgaben übrig, sodass Schauspieler nur selten etwas sparen konnten.[228] Es darf allerdings nicht übersehen werden, dass diese Berechnung – wie im Fall der GDBA-Enquete – darauf abzielte, die Kampagnen für einen Mindestlohn zu unterstützen.[229] Dennoch besteht kaum ein Zweifel, dass viele Bühnenangehörige eine äußerst prekäre Existenz führten. Die Branchenzeitung *The Stage* schrieb 1893: „An unskilled labourer in the countryside may well have been better off with his pittance of eighteen shillings […]. The human humiliation of the two trades were about equal".[230] Wie Michael Sanderson meint, lagen jedoch selbst die Gehälter der am schlechtesten bezahlten Schauspieler fast immer über denen von Fabrikarbeitern.[231] Unterschiede von Theater zu Theater und von Position zu Position erschweren allerdings auch hier die Generalisierung.

Wie in Deutschland waren die Reallöhne der Schauspieler abhängig von der gesamtwirtschaftlichen Entwicklung: in der Rezession zwischen 1870 und 1885 stiegen sie merklich an, um in der Inflation zwischen 1900 und 1914 wieder abzunehmen.[232] Im Gegensatz zu anderen Berufsgruppen waren Schauspieler allerdings insofern benachteiligt, als die Teilnahme an Proben oft nicht bezahlt wurde und eine Anstellung meistens nur für die Dauer einer Aufführung oder einer Tournee galt. So arbeiteten sie mitunter tage- oder gar wochenlang ohne Bezahlung, um bei einem Stück, das sich als Misserfolg erwies, bereits nach wenigen Vorstellungen wieder arbeitslos zu werden.[233] Der anonymen Autorin der *Confessions of a Dancing Girl* zufolge war der Verdienst einer Tänzerin gut, "when compared with that of a waitress, seamstress, or typist if the work were regular. But in the variety profession the work is not regular, except for a minority of exception-

Krise der Theaterwirtschaft, ebd. 17 (1925), Nr. 1/2, S. 2–6; August Zoepffel, Bericht über die wirtschaftliche Lage der Theater, ebd. 22 (1930), Nr. 3, S. 53–62; Schultze, Untersuchungen, 1. Bd., S. 357; Rosenthal, Theater im Aufruhr, S. 27; Huessmann, Welttheater, S. 34; zur Lohnentwicklung allgemein siehe Kolb, Die Weimarer Republik, S. 91 f., 148; Kluge, Die Weimarer Republik, S. 160; Torp, Konsum und Politik, S. 30–33. Zuvor hatte schon das Stellenvermittlergesetz von 1910 die Ausbeutung der Schauspieler durch die Theateragenturen eingedämmt; siehe Herterich, Theater und Volkswirtschaft, S. 196.

228 Vgl. Actors' Salaries, The Era, 26. 10. 1907; E. H. Paterson, The Era, 2. 3. 1907; The Era, 7. 3. 1908; The Era, 8. 8. 1908; Ashwell, Acting as a Profession for Women, S. 300; siehe auch Sanderson, From Irving to Olivier, S. 85 f.

229 Vgl. MacLeod, The Actor's Right to Act, S. 102; Sanderson, From Irving to Olivier, S. 86.

230 The Stage, 9. 11. 1893, zit. nach Sanderson, From Irving to Olivier, S. 35.

231 Vgl. Sanderson, From Irving to Olivier, S. 79–81.

232 Vgl. Davis, Actresses as Working Women, S. 25; Sanderson, From Irving to Olivier, S. 82.

233 Vgl. Bubendey, Soziale Schäden, S. 6; Ashwell, Acting as a Profession for Women, S. 302 f.; MacLeod, The Actor's Right to Act, S. 70 f.

ally brilliant ‚stars'".[234] Nicht die Höhe der Löhne war also das vorrangige Problem, sondern die Schwierigkeit, ein kontinuierliches Engagement zu finden.

Wie sie klagten viele über die in ihren Augen ungerechten Lohnverteilungen zwischen den Stars und dem übrigen Ensemble. Ein Star verdiente in der Zeit der Weihnachtspantomimen zwischen 100 und 300 Pfund in der Woche – mehr als andere Schauspieler während eines ganzen Jahres streichen.[235] Für die unterschiedliche Entlohnung der Bühnenangehörigen lassen sich zahlreiche weitere Beispiele finden. Der am Gaiety Theatre zum Star aufgestiegene Seymour Hicks beispielsweise verdiente um 1900 zwischen 2000 und 3000 Pfund wöchentlich; am Anfang seiner Laufbahn hatte er gerade einmal 32 Schilling verdient – eben genug, um nicht zu verhungern.[236] Es waren Karrieren wie diese, die den Schauspielberuf attraktiv erscheinen und das Los der unteren Chargen vergessen ließen. Doch der Aufstieg zum Starruhm blieb den meisten versagt. Von den über zweitausend von Engel-Reimers 1911 befragten Schauspielern verdienten gerade einmal 16 über 10 000 und drei über 20 000 Mark. Zu den bestbezahlten deutschen Schauspielerinnen und Schauspielern vor dem Ersten Weltkrieg gehörten die Stars des Metropol-Theaters: 1909 verdiente Fritzi Massary 24 000 Mark, Joseph Giampietro 35 000 Mark und Guido Thielscher 40 000 Mark im Jahr.[237] Fünf Jahre später soll die Gage von Giampietro sogar 50 000, die der Massary 100 000 Mark betragen haben, womit sie nicht nur in ihrer Branche zu den Spitzenverdienern gehörten.[238] Solche Gagen befeuerten die Fantasie der Schauspielanwärter und weckten den Neid der schlechter gestellten Kollegen. Deren oft kaum das Existenzminimum sichernde Bezahlung war neben den zum Teil katastrophalen Arbeitsbedingungen einer der wesentlichen Gründe dafür, dass die Schauspieler sich zu organisieren begannen.

Organisation

Auf einem Kongress in Weimar gründete sich 1871 unter Führung des Schauspielers Ludwig Barnay die bis heute existierende Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. Damit folgten die Schauspieler dem Beispiel anderer Branchen, in denen sich zum Teil schon rund 20 Jahre zuvor Gewerkschaften gebildet hatten. Dieser Begriff wurde allerdings sorgfältig vermieden, hätte dies den Verband doch auf eine Stufe mit den Interessenvertretungen der Arbeiterklasse gestellt – eine Assoziation, der peinlich vermieden wurde. In ihrem Gründungsprogramm forderten die Schauspieler die Verabschiedung eines Theatergesetzes, das Bühnenangehörige vor der Willkür der Unternehmer schützen sollte, sowie einen Normalvertrag, der die Beziehungen zwischen Schauspielern und Unternehmern

[234] The Confessions of a Dancing Girl, S. 78.
[235] Vgl. ebd., S. 195.
[236] Vgl. HICKS, Twenty-Four Years of an Actor's Life, S. 40, 277.
[237] Vgl. HAHN, Das Metropol-Theater, S. 97.
[238] Vgl. FRIEDEGG, Millionen und Millionäre, S. 156–162.

regelte.[239] Die Genossenschaft verstand sich also primär als Interessenvertretung der Schauspieler gegenüber den Theaterdirektoren und erfüllte damit die Funktion einer Gewerkschaft. Sie bildete ein Gegengewicht zu dem 1846 gegründeten Deutschen Bühnenverein (DBV), der ursprünglich auch die Schauspieler vertreten, sich jedoch schnell zum Kartellverband der Unternehmer entwickelt hatte.[240] 1909 kam es dann zu einem vollständigen Bruch zwischen GDBA und DBV. Erst zehn Jahre später nahmen die Parteien die Verhandlungen wieder auf und erarbeiteten den seit langem eingeforderten Normalvertrag, der die Rechte der Schauspieler stärkte.[241] Die Mitgliederzahl des GDBA stieg kontinuierlich von 4194 im Jahr 1891 auf 6105 im Jahr 1901 und 11 224 im Jahr 1910. Dennoch repräsentierte die GDBA immer knapp weniger als die Hälfte aller Bühnenangehörigen.[242]

Die britischen Schauspieler organisierten sich später und langsamer als ihre deutschen Kollegen. Die Actors' Association – das britische Pendant zur GDBA – wurde erst rund 20 Jahre nach dieser im Jahr 1891 gegründet. In ihren Forderungen unterschied sie sich kaum von der GDBA. Sie kämpfte gegen betrügerische Manager, für die Bezahlung der Probenarbeit und die Etablierung eines Schiedsgerichts, das Streitigkeiten zwischen Schauspielern und Managern schlichten sollte. Weitere Forderungen galten der Eindämmung der ausbeutenden Theateragenturen, der Einrichtung eines Normalvertrags sowie eines Sperrfonds – Forderungen bei denen sie explizit auf das deutsche Vorbild verwiesen.[243] Der erste Vorsitzender der Actors' Association war Henry Irving, der zwar Schauspieler, aber als Direktor des Lyceum Theatre zugleich Repräsentant der Arbeitgeber war. Langfristig ließ sich auch in Großbritannien eine Spaltung nicht vermeiden. So gipfelten die Auseinandersetzungen zwischen Schauspielern und Direktoren 1907 in der Gründung der linksgerichteten Actor's Union und im kollektiven Rücktritt der *actor-manager*, womit der Niedergang der Actors' Association besiegelt war. Die heutige British Actor's Equity Association wurde 1929 gegründet und verstand sich von Anfang an als vollwertige Gewerkschaft. Als solche vertrat sie bis 1981 das Prinzip des Organisationszwangs (*closed shop*), d.h. jeder, der an einem Theater arbeiten wollte, musste Mitglied in der Gewerkschaft sein.[244]

[239] Vgl. Körner, Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger; RÜBEL, Geschichte der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen.
[240] SCHLENTHER, Frauenberuf im Theater, S. 48; HOCHDORF, Die Deutsche Bühnengenossenschaft, S. 101 f.
[241] Vgl. HOCHDORF, Die Deutsche Bühnengenossenschaft, S. 65; SCHWANBECK, Sozialprobleme der Schauspielerin, S. 72, 105; SPUHL, Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, S. 244; RÜBEL, Geschichte der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen; BRAUNECK, Die Welt als Bühne, 3. Bd., S. 45–48; zum Bühnenverein vgl. SCHÖNDIENST, Geschichte des Deutschen Bühnenvereins; LENNARTZ, Theater, Künstler und die Politik.
[242] BUBENDEY, Soziale Schäden, S. 34–36.
[243] ARMSTRONG, The Actor's Companion, S. 165; zu den übrigen Forderungen vgl. MACLEOD, The Actor's Right to Act, S. 70 f.; GODFREY, Back-Stage, S. 136–141.
[244] Vgl. ARMSTRONG, The Actor's Companion, S. 155–167; GODFREY, Back-Stage, S. 58; MACLEOD, The Actor's Right to Act, S. 169–186; SANDERSON, From Irving to Olivier, S. 96–98; RICHARDS,

Sowohl die GDBA als auch die verschiedenen Actor's Associations waren Interessenvertretungen, aber keine politischen Vereinigungen und bezogen keine Stellung in politischen Fragen. Überhaupt lässt sich für eine so vielgestaltige Profession wie den Schauspielberuf nur schwer von einer gemeinsamen politischen Richtung reden. Allerdings legte schon das stete Bemühen um gesellschaftliche Anerkennung auf eine soziale wie politisch konservative Haltung nahe. Herbert Beerbohm Tree, der Henry Irving in seiner Funktion als Sprachrohr der West End-Manager beerbte, beschied dem liberalen Premierminister Gladstone, die Schauspieler wären im Großen und Ganzen konservativ.[245] Das war im deutschen Fall ähnlich. Wie der Schauspieler Ferdinand Gregori feststellte, findet sich in den Erinnerungen vieler seiner Kollegen nichts „mit größerer Breite und innigerer Genugtuung behandelt als die von Fürstlichkeiten, Adligen und Großkaufleuten erwiesene Huld".[246]

Die Sozialdemokratie etwa sah in den Schauspielern dementsprechend keine Alliierten. Kautsky vermisste nicht nur das Eingeständnis, Teil des Proletariats zu sein, sondern überhaupt jeden „Begriff der Solidarität". Deshalb seien die Schauspieler die „hilfloseste und widerstandsloseste Menge […], die man sich denken kann".[247] Inwiefern sich die Schauspieler als Berufsgruppe in der Zwischenkriegszeit politisierten, ist ungeklärt. Zwar übernahm mit Leopold Jessner 1919 ein Sozialdemokrat die Intendanz des Staatlichen Schauspielhauses Berlin und schloss sich die GDBA dem sozialdemokratischen Allgemeinen Freien Angestelltenbund an, doch ob daraus auf einen generellen Linksruck in der Schauspielerschaft geschlossen werden kann, ist fraglich.[248] Raphael Samuel meint zwar, der Einfluss des Sozialismus auf die Bühnenangehörigen sei kaum zu überschätzen. Aber an den von ihm betrachteten sozialdemokratischen und kommunistischen Arbeitertheater- und Agitprop-Gruppen wirkten nur wenige professionelle Schauspieler mit.[249] Wie viele Berufsgruppen und Institutionen passten sich auch die Schauspieler den politischen Umbrüchen an. Zwei der bekanntesten Beispiele sind Gustaf Gründgens und Heinrich George, die während der Weimarer Republik auf der Linken gestanden hatten, sich nach 1933 aber von dem neuen Regime vereinnahmen ließen. Vielen weniger bedeutenden Theaterleuten eröffnete die gewaltsame Ausschaltung und erzwungene Abwanderung jüdischer und politisch unerwünschter Schauspieler und Regisseure neue Karrieremöglichkeiten.[250] Gründgens wusste also, wovon er sprach, wenn er nach dem Zweiten Weltkrieg

Sir Henry Irving, S. 68; Davis, Actresses as Working Women, S. 64–67; Sutherland, The Actress and the Profession, S. 96 f.

245 Vgl. Pearson, Beerbohm Tree, S. 60; Sanderson, From Irving to Tree, S. 95–115.

246 Gregori, Der Schauspieler, S. 112.

247 Kaustky, Das Proletariat der Bühne, S. 46.

248 Vgl. Hochdorf, Die Deutsche Bühnengenossenschaft, S. 143.

249 Vgl. Raphael, Theatre and Socialism in Britain, S. 3, 10, 59; siehe auch ders., Workers' Theatre.

250 Vgl. Glaser, Kleine Kulturgeschichte Deutschlands, S. 177–179; siehe auch Drewniak, Das Theater im NS-Staat; Dussel, Ein neues, ein heroisches Theater?; Daiber, Schaufenster der Diktatur; Strobl, The Swastika and the Stage.

feststellte, es wären „wenig revolutionäre Impulse gerade von dieser Berufsgruppe“ ausgegangen.[251] Wenn er betonte, „daß es den deutschen Schauspielern, äußerlich gesehen und vom Geld her betrachtet, nie besser ging, als in den letzten Jahren vor dem Zusammenbruch“, lässt er durchblicken, dass sie nicht zuletzt durch materielle Vorteile für den Nationalsozialismus gewonnen worden waren.[252]

Ausbildung

Auch die Ausbildung der Schauspielerinnen und Schauspieler änderte sich in der Zeit der langen Jahrhundertwende erheblich. Traditionell hatten sie ihren Beruf nicht anders erlernt als ein Geselle sein Handwerk, nämlich durch dessen praktische Ausübung. Ähnlich wie der erfahrene Schauspieler in Karl Gutzkows Dialog „Über Theaterschulen“ von 1830 waren noch um 1900 viele der Ansicht, es gäbe „nur eine Schule für die Schauspielkunst und das ist die Bühne selbst. So haben wir alle angefangen, so sind die größten Schauspieler entstanden. Wer schwimmen lernen will, muß ins Wasser“.[253] Schauspieler erlernten ihren Beruf, indem sie das Spiel erfahrenerer Kollegen beobachteten, bei diesen Unterricht nahmen und den Anweisungen ihres Prinzipals oder Direktors folgten. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich allmählich eine formalisierte Ausbildung. Die Gründe dafür lagen erstens in der Zunahme der Schauspielanwärter, denn vor dem Hintergrund einer stets wachsenden Konkurrenz um wenige Rollen rechneten sich viele durch eine Ausbildung größere Chancen auf ein Engagement aus. Zweitens kamen viele dieser Schauspielschüler aus den Mittelschichten und konnten sich daher eine Ausbildung leisten. Noch wichtiger aber war, drittens, dass eine systematische Ausbildung dazu beitrug, das Prestige des Schauspielberufs zu erhöhen. Und schließlich wurde, viertens, das Schauspielen mit der Diversifizierung des Repertoires, der Rollen und der Ausbildung neuer Schauspielstile sehr viel komplexer. Aus all diesen Gründen wuchs die Nachfrage nach einer systematischen Ausbildung. Diese Marktlücke wurde zunächst von privaten Anbietern gedeckt. Ähnlich wie Musiker oder Maler verdienten sich viele Schauspieler ein Zubrot, indem sie Jungen und Mädchen aus den Mittelschichten unterrichteten. Wie Engel-Reimers beobachtete, entsprach die Professionalisierung nicht nur der Mentalität der Mittelschichten; sie schloss den Schauspielstand überdies nach unten ab, da Angehörige der Arbeiterklasse nicht über die für eine kostenpflichtige Ausbildung notwendigen finanziellen Mittel verfügten.[254]

Die Institutionalisierung der Ausbildung begann erst in den 1880er Jahren, als verschiedene Londoner Direktoren eng mit ihrem jeweiligen Theater verbundene Schauspielschulen gründeten, in denen sie ihren eigenen Nachwuchs heranzogen.

[251] GRÜNDGENS, Zur Soziologie des deutschen Schauspielers, S. 54.
[252] Ebd., S. 55.
[253] GUTZKOW, Über Theaterschulen, S. 55.
[254] Vgl. ENGEL-REIMERS, Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen, S. 695.

1904 gründete Herbert Beerbohm Tree die Academy of Dramatic Art, die erste Institution mit einem vorgeschriebenen Curriculum und bis heute eine der wichtigsten Schauspielschulen im Vereinigten Königreich. Im selben Jahr eröffnete Elsie Fogerty die ebenfalls bis heute existierende Central School of Speech and Drama. Fast alle dieser Schauspielschulen befanden sich in London.[255] Auch in Deutschland wurden die ersten Schauspielschulen von Direktoren gegründet. 1904, im selben Jahr wie Tree, riefen Louise Dumont und Gustav Lindemann die spätere Hochschule für Bühnenkunst am Düsseldorfer Schauspielhaus ins Leben. 1905 gründeten Max Martersteig die Schauspielschule der Städtischen Bühnen in Köln und Max Reinhardt die Schauspielschule des Deutschen Theaters in Berlin. Ende der zwanziger Jahre gab es neun Schauspielschulen in Deutschland, von denen sich drei in Berlin befanden, das auch in der Ausbildung eine zentrale Stellung innehatte.[256]

Es war kein Zufall, dass gerade Herbert Beerbohm Tree und Max Reinhardt Schauspielschulen gründeten, denn sie vertraten beide neue Stile von Inszenierung und Schauspiel und richteten sich an ein Publikum aus der gebildeten Mittelschicht. Die Gründung einer Schule versorgte ein Theater nicht nur mit Statisten, die nicht bezahlt werden mussten, sie verlieh diesem Prestige und war zugleich das geeignetste Mittel, um einen neuen ästhetischen Stil durchzusetzen. Insofern waren Schauspielschulen vor allem mit dem Kunsttheater verknüpft. Unterhaltungstheater wie das Gaiety Theatre oder das Metropol-Theater unterhielten keine Schauspielschulen. Ihre Stars warben sie in der Regel von anderen Theatern ab. Für das Training des übrigen Ensembles, insbesondere der Chorsängerinnen und Tänzerinnen, wurden bei Bedarf von Lehrer für Gesangs- und Tanzstunden engagiert.[257] Daran änderte sich auch nach dem Ersten Weltkrieg kaum etwas. In bürgerlichen Augen hing deshalb dem Beruf nach wie vor etwas Zwielichtiges und Fragwürdiges an. Erich Kästner etwa empörte sich: „Wer Friseur werden will oder Rechtsanwalt, Steuerbeamter oder Pastor, der unterliegt zünftigen Gesetzen, wird geprüft, abgelehnt oder akzeptiert“, der Schauspieler hingegen „nimmt Privatstunden, läßt sich von Agenten verkaufen, spricht allen möglichen Zeitgenossen irgendwelche Monologe vor, geht in die finsterste Provinz, findet, als Frau besonders, immer wieder erotische Hintertreppen, um auf die Bühne zu gelangen“.[258]

[255] Vgl. Baker, The Rise of the Victorian Actor, S. 139–159; Sanderson, From Irving to Olivier, S. 32–40, 189–191; Richards, Sir Henry Irving, S. 68; Sutherland, The Actress and the Profession, insbes. S. 95, 100.

[256] Vgl. Hans Landsberg, Zur Geschichte der Theaterhochschule, Der neue Weg 39 (1910), Nr. 18, S. 546–549; Theodor Lessing, Schauspielerhochschule, Die Schaubühne 6 (1910), 1. Bd., S. 671–673; Simhandl, Schauspielschulen; Ebert, Schauspieler werden in Berlin; hierzu sowie zum Folgenden siehe auch Schmitt, Schauspieler und Theaterbetrieb, S. 177–179; Helleis, Faszination Schauspielerin, S. 85–91.

[257] Vgl. Reeve, Take It for a Fact, S. 80; Hyman, The Gaiety Years, S. 99.

[258] Kästner, Gemischte Gefühle, S. 179.

Schauspielerinnen

Wenn Erich Kästner den Schauspielerinnen unterstellte, sie gebrauchten ‚erotische Hintertreppen, um auf die Bühne zu gelangen', rekurrierte er auf ein Vorurteil, das bereits seit der frühen Neuzeit existierte, dass aber unter dem Druck der Verbürgerlichung des Schauspielstandes im 19. Jahrhundert für besonders erregt diskutiert wurde. Während die bislang aufgezeigten Trends weitgehend für alle Schauspieler unabhängig von ihrem Geschlecht gelten, ist es deshalb sinnvoll, einen gesonderten Blick auf die Situation der Schauspielerinnen zu werfen. Zum einen war hier die soziale Aufwertung des Schauspielberufs am markantesten, zum anderen waren gerade sie von den Schattenseiten des Schauspielerberufs am stärksten betroffen, sodass wir heute sehr viel besser über die Situation der Schauspielerinnen informiert sind als über die ihrer männlichen Kollegen.[259] Der Schauspielberuf war einer der ersten Mittelschichtberufe, der Frauen überhaupt offenstand und in dem eine Frau nicht bloß „als gelegentliche Ausnahme, als Helferin, als Kraft zweiten Ranges" agierte, sondern „den vollsten, ebenbürtigsten Anteil hat, und in der mit vollster Ebenbürtigkeit Frauen die höchstmögliche Spitze erreichen, die Männern zugänglich ist".[260] In kaum einem anderen Beruf arbeiteten Frauen und Männer in ähnlich enger Weise zusammen. Das war nicht zuletzt einer der Gründe für die in bürgerlichen Augen moralische Fragwürdigkeit des Theaters. Im Zuge der zunehmenden gesellschaftlichen und beruflichen Emanzipation der Frauen um 1900 erreichte der Beruf dann aber sogar so etwas wie eine Vorbildfunktion. So empfahl der Kritiker Paul Schlenther denjenigen, die „für die Gleichberechtigung der Geschlechter" und „die Berufstüchtigkeit des Weibes" eintraten, „aus den Erfahrungen des Theaterlebens" zu lernen.[261]

Von einer Gleichberechtigung zwischen Schauspielerinnen und Schauspielern konnte jedoch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein keine Rede sein, nicht einmal in einem quantitativen Sinn. Wie die Statistik zeigt, lag in London um 1861 die Zahl der Schauspielerinnen mit 44 Prozent immer noch knapp unter der der Schauspieler. Erst in den folgenden Jahrzehnten zogen sie allmählich gleich, bis sie 1931 mit 52 Prozent knapp die Mehrheit stellten. Noch deutlicher war der Unterschied in Berlin, wo Frauen 1882 gerade einmal 23 Prozent des Sektors Schauspiel und Musik stellten. Dieser Anteil wuchs auf 44 Prozent im Jahr 1925. Unter den Schauspielern stellten sie spätestens 1925 die Hälfte. Noch beeindruckender war die Zunahme der Schauspielerinnen aus der Mittelschicht, deren Anteil von 5,8 Prozent vor 1880 auf 51,5 Prozent nach 1914 wuchs.[262] Engel-Reimers differen-

[259] Vgl. ASHWELL, Acting as a Profession for Women; DAVIS, Actresses as Working Women; SCHLENTHER, Der Frauenberuf im Theater; STÜMCKE, Die Frau als Schauspielerin; BAB, Die Frau als Schauspielerin; MÖHRMANN (Hrsg.), Die Schauspielerin; HELLEIS, Faszination Schauspielerin.

[260] BAB, Die Frau als Schauspielerin, S. 24.

[261] SCHLENTHER, Der Frauenberuf im Theater, S. 36.

[262] Siehe die Statistiken im Abschnitt über Anzahl und Rekrutierung sowie Tabellen 11 und 12.

zierte in ihrer Erhebung zwar nicht zwischen den Geschlechtern, aus ihrer Statistik geht aber ebenfalls ein rasantes Wachstum von Schauspielerinnen aus der Mittelschicht hervor.[263] Mit dem zunehmenden Prestigegewinn des Theaters verringerten sich die bürgerlichen Vorbehalte. Selbst in Großbritannien, wo der Beruf der Schauspielerin lange Zeit in noch niedrigerem Ansehen gestanden hatte, erlangte er nach 1900 einen solchen Grad an Respektabilität, dass die Schauspielschulen zunehmend von Mädchen aus der Oberschicht besucht wurden. Insbesondere die Academy of Dramatic Art hatte bis in die Zwischenkriegszeit Mühe, ihren Ruf als „finishing school" für junge Damen aus dem Adel abzulegen.[264]

Dieser Prestigegewinn ist umso beeindruckender, hält man sich vor Augen, dass im 19. Jahrhundert Schauspielerinnen oft auf eine Stufe mit Prostitutierten gestellt wurden. Das lag zum Teil daran, dass die Stadtgebiete, in denen die Theater lagen, sowie die Theatergebäude selbst Zentren der Prostitution waren. Noch wichtiger aber war, dass Schauspielerinnen Freiheiten genossen, die Frauen aus den Mittelschichten gänzlich unbekannt waren, und dass sie in bürgerlichen Augen die eigene Haut in der Öffentlichkeit zu Markte trugen. Ihre Abkanzelung als Prostituierte diente nicht zuletzt auch der gesellschaftlichen Einhegung von Verhaltensweisen und Rollenbildern, die bürgerlichen Geschlechtervorstellungen zuwiderliefen.[265] Und schließlich gab es immer wieder Schauspielerinnen, die sich tatsächlich prostituierten. Deren Zahl aber dürfte, wie Tracy Davis für London gezeigt hat, sehr viel niedriger gewesen sein, als es das populäre Vorurteil wollte.[266]

Auch in Berlin wurde die Verknüpfung von Theater und Prostitution noch im frühen 20. Jahrhundert intensiv debattiert.[267] Im Zentrum stand dabei oft der sogenannte „Kostümparagraph", der Schauspielerinnen vertraglich dazu verpflichtete, „sich außer den Männer-Kostümen Alles auf eigene Kosten zu stellen".[268] Diese sahen sich deshalb dazu gezwungen, einen erheblichen Teil ihrer Gage auf die Anschaffung von Kostümen zu verwenden, in besonders drastischen Fällen sogar mehr als sie verdienten. Auch in Großbritannien kam es vor, dass Schauspielerinnen und Schauspieler für ihre Kostüme aufkommen mussten, dies scheint jedoch nicht die Regel gewesen zu sein.[269] In Deutschland dagegen wurde

263 Vgl. Engel-Reimers, Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen.
264 Sutherland, The Actress and the Profession, S. 102 f.; Cairns, The Making of the Professional Actor, S. 72; Davis, Actresses as Working Women, S. 71–78.
265 Vgl. Davis, Actresses and Prostitutes; dies., Actresses as Working Women, S. 78–86; Helleis, Faszination Schauspielerin, S. 23–26.
266 Vgl. Davis, Actresses and Prostitutes; dies., Actresses as Working Women, S. 78–86.
267 Vgl. Karl Kautsky, Das Proletariat der Bühne. Bemerkungen zum ‚Fall Lindau', Die neue Zeit 9 (1890/91), 1. Bd., Nr. 1, S. 43–51; Maximilian Harden, Von Bel zu Babel, Die Zukunft 1 (1892), Nr. 1, S. 33–40; Ostwald, Prostitutionsmärkte, S. 14–16, 44–55; ders., Gelegenheitsdirnen, S. 28–35; Bloch, Das Sexualleben unserer Zeit, S. 316 f.; Bloch und Loewenstein, Die Prostitution, S. 382–386, 516; Bab, Die Frau als Schauspielerin, S. 59 f., 65 f.
268 Zit. nach Pfeiffer, Theater-Elend, S. 29.
269 Vgl. Ashwell, Acting as a Profession for Women, S. 304; Sanderson, From Irving to Olivier, S. 59.

der Kostümparagraf oft als Hauptursache für das beklagenswerte Los der Schauspielerinnen ausgemacht. Wie zahllose Darstellungen berichten, blieb vielen Schauspielerinnen gar keine andere Wahl, als ihr Gehalt durch Prostitution aufzubessern.[270] Den Kostümparagraf abzuschaffen war denn auch eines der Primärziele der GDBA, das aber erst nach dem Ersten Weltkrieg durchgesetzt werden konnte. Dennoch wäre es falsch, in der GDBA eine Bastion der Gleichstellung der Geschlechter zu sehen, verwehrte der Verband doch seinen weiblichen Mitgliedern das passive Wahlrecht.[271]

In einer Sozialreportage über Berliner „Gelegenheitsdirnen“ ging Hans Ostwald ausführlich auf das Theater ein. So berichtete er von einer Gerichtsverhandlung, bei der „die Tänzerin Charlotte S. vom Metropoltheater“ als Zeugin erschienen war, nachdem die Ehefrau „eines Rentiers und ehemaligen Großschlächters“ ihren Gatten in flagranti in deren Wohnung ertappt hatte.[272] Auch die Polizeiakte über Richard Schultz enthält schwerwiegende Anschuldigungen. Luise Werner, die sechs Jahre lang Mitglied seines Ensembles gewesen war, forderte die Polizei mit Verweis auf unmoralische Vorgänge im Metropol-Theater dazu auf, Schultz die Theaterlizenz zu entziehen. Sie beschuldigte ihn, „gewisse an dem Theater interessirte Herren bei Unterhaltung ihrer Liebschaften“ begünstigt und von dem Liebhaber einer Darstellerin ein Darlehen in Höhe von 30 000 Mark genommen zu haben. Außerdem bezichtigte sie ihn, Verhältnisse zwischen dem Theaterarzt und einer Tänzerin sowie zwischen dem Geschäftsführer Fritz Paul Jentz und einer Choristin begünstigt zu haben. Persönlich habe er es „nicht verschmäht, sich [...] unter den weiblichen Mitgliedern des Chorpersonals die hübschesten zum eigenen geschlechtlichen Verkehr“ auszusuchen. Und schließlich habe Schultz „Festivitäten in Chambres separèes“ vermittelt, „zu denen er eine Anzahl der hübschesten weiblichen Chormitglieder unter der Vorgabe einlud oder einladen liess, dass einige reiche Herren dabei wären“.[273]

Diese Beschuldigungen hätten Richard Schultz nicht nur den Verlust seiner Lizenz als Theaterunternehmer, sondern darüber hinaus eine Anklage wegen Kuppelei eintragen können. Die Polizei befragte zwar pflichtschuldig die von Werner genannten Zeugen, diese bestritten aber die Vorwürfe gegen Schultz und nahmen diesen in Schutz, wobei manche von ihnen zugaben, Verhältnisse mit ihm unterhalten zu haben. Ob Luise Werners Beschuldigungen der Wahrheit entsprachen und ihre ehemaligen Kolleginnen vielleicht nur aus Angst um ihre Stellung falsch aussagten oder ob sie ihre Vorwürfe erfunden hatte, um sich an Richard Schultz für ihre Entlassung zu rächen, bleibt ungeklärt. Da manche der Anschuldigungen bestätigt wurden, ist es allerdings sehr wahrscheinlich, dass

[270] Vgl. SCHLENTHER, Der Frauenberuf im Theater, S. 43–45; BAB, Die Frau als Schauspielerin, S. 59f., 65f.; siehe auch SCHWANBECK, Sozialprobleme der Schauspielerin, S. 74–76; SCHWEDES, Musikanten und Comödianten, S. 129–147; MÖHRMANN, Die Herren zahlen die Kostüme; STANGE, Das Bühnenkostüm, S. 32f.

[271] Vgl. GIESING, Ibsens Nora, S. 293.

[272] OSTWALD, Gelegenheitsdirnen, S. 35.

[273] Brief Luise Werner an Polizeidirektion, April 1904, LAB, A. Pr. Br. 030-05-3061.

Schultz Schauspielerinnen seines Theaters, wenn nicht zur Prostitution zwang, so doch zumindest dazu drängte. Dafür sprechen auch die Kommentare von Hans Ostwald und der Ruf, in dem Schultz und sein Theater standen. So bestätigt das Beispiel des Metropol-Theaters das Bild, das die zeitgenössische Berichterstattung von der Situation insbesondere der Schauspielerinnen um die Jahrhundertwende zeichnete, eher, als dass es es widerlegt.

Auf den ersten Blick scheinen ähnliche Vorfälle in George Edwardes' Gaiety Theatre nahezu undenkbar. In der ebenfalls von ihm geführten Empire Music Hall am Leicester Square duldete Edwardes die Prostitution, doch das Gaiety Theatre und das Daly's Theatre boten familienfreundliche Unterhaltung für die Mittelschichten. Diesem Ideal hatten auch seine Angestellten in Auftreten und Verhalten zu genügen, und zwar innerhalb des Theaters, wo die Garderoben strikt nach Geschlechtern getrennt und durch separate Eingänge zu erreichen waren, genauso wie außerhalb.[274] Die Gaiety girls ließen sich von den sogenannten ‚Stage Door Johnnies' – meist junge Männer aus der gehobenen Mittel- und Oberschicht – umwerben, hatten aber jeden Anschein einer anzüglichen Lebensweise zu vermeiden.[275] Manches Gaiety Girl heiratete sogar in den Adel ein. Gertie Millar beispielsweise, Tochter eines Fabrikarbeiters und einer Schneiderin, ehelichte 1924 den konservativen Politiker und ehemaligen Gouverneur von Australien William Ward, Earl of Dudley. Und Millar war keineswegs die einzige, denn in fünfzehn Jahren sollen nicht weniger als 23 Gaiety Girls Adelssprößlinge geheiratet haben.[276] Vor seinen Mitarbeitern machte Edwardes jedoch keinen Hehl daraus, welchen Stellenwert sexuelle Attraktivität einnahm: „If one of them recommended that a certain actress in the provinces should be given a chance in London, he would say in his slow, plaintive voice, ‚But would you want to sleep with her?' Unless his lieutenant replied in the affirmative the Guv'nor would not engage her at the Gaiety".[277] Edwardes selbst unterhielt, ähnlich wie Richard Schultz, Affären mit seinen Schauspielerinnen.[278] Einer Quelle zufolge war es „quite a stigma to call a woman a Gaiety girl".[279]

Insgesamt hatten die Schauspielerinnen des Gaiety Theatre im Vergleich zu ihren Kolleginnen am Metropol-Theater wohl ein besseres Los und genossen ein höheres gesellschaftliches Ansehen. Wenn ein Gaiety Girl mit einem adligen Verehrer speiste, war eine ernsthafte Liebesbeziehung, Hochzeit inklusive, nicht ausgeschlossen. Darauf konnte eine Schauspielerin des Metropol-Theaters, wenn Richard Schultz sie zu einem wohlhabenden Besucher in eines der Separees schickte, kaum hoffen. Wichtigster Unterschied war jedoch, dass George Edwardes, anders als Richard Schultz, alles tat, um den Anschein der Wohlanständigkeit

274 Jupp, The Gaiety Stage Door, S. 14.
275 Vgl. MacQueen-Pope, Gaiety, S. 397; Hyman, The Gaiety Years, S. 11, 95, 158.
276 Short, Fifty Years, S. 51; Forbes-Winslow, Daly's, S. 133; Pearsall, Edwardian Popular Music, S. 19.
277 Hyman, The Gaiety Years, S. 100.
278 Ebd., S. 83; Donohue, Fantasies of Empire, S. 17.
279 McCracken, The Earnest Playgoer, S. 21 f.

aufrechtzuerhalten, indem er jede Assoziation seiner Bühne mit Prostitution peinlichst zu vermeiden suchte. Beide Theater aber lebten davon die Schönheit und Sexualität ihrer weiblichen Angestellten auszubeuten. Obwohl es in Großbritannien keinen Kostümparagrafen gab, blieb die soziale Situation des überwiegenden Teils der bei den Theatern beschäftigten Frauen wie in Deutschland bis ins 20. Jahrhundert hinein äußerst schwierig und durchweg schwieriger als die der männlichen Schauspieler, die überdies besser bezahlt wurden.[280]

Das wirft die Frage auf, wieso dennoch so viele junge Frauen aus der Mittelschicht auf die Bühne strebten. „Im Durchschnitt ist heute die Überlegung des Anfängers so“, erklärte Ferdinand Gregori, „beim Theater kann man es bis zu 100 000 Mark Jahreseinnahme bringen, sogar darüber hinaus; man hat dafür sehr viel freie Zeit, vor allem keine festen Geschäftsstunden wie in anderen langweiligen Berufen; obendrein kauft das Publikum Porträtpostkarten und schreibt bewundernde Briefe […]; viele Damen vom Theater haben schon richtige Herzöge und Grafen, sehr viele wenigstens Millionäre geheiratet“.[281] Zu einem ähnlichen Schluss kam Arthur Kahane, wenn er den „Klang der großen Gagensummen“ und „die Publizität“ verantwortlich machte, daneben aber nannte er auch noch Vorstellungen eines „freien, ungebundeneren, unterhaltsameren, abwechslungsreicheren Lebens“.[282] Tatsächlich versprach der Schauspielberuf gerade Frauen ein Maß an Freiheit und selbstbestimmter Lebensführung, das sie in kaum einer anderen Profession finden konnten.[283] Oder wie die Schauspielerin Valeska Gert es auf den Punkt brachte: „wenn ich schon einmal Geld verdienen muß, dann lieber im Theater als im Büro“.[284]

Jüdische Schauspieler

In seiner zwischen 1848 und 1874 in mehreren Bänden veröffentlichten *Geschichte der Deutschen Schauspielkunst* notierte der Schauspieler Eduard Devrient, es sei eine „auffallende Erscheinung“, dass das Theater noch um 1800 nur eine „kleine Anzahl von Mitgliedern israelitischer Abkunft“ aufgewiesen habe, dass seit den 1830er Jahren aber „eine große Menge in Oper und Schauspiel“ hervorgetreten sei. Devrient sah darin einen Beleg für das gewachsene Ansehen des Theaters.[285] Dabei ließ er unberücksichtigt, dass bis zur Emanzipation „den Juden in Deutschland das Tor zur Bühne ebenso hermetisch verschlossen [war] wie […] die Pforte, die aus dem Ghetto herausführte“.[286] In der Zeit des Kaiserreiches war das Theater dann jedoch eines der wenigen gesellschaftlichen Felder, in denen Juden nahe-

280 Vgl. BAB, Die Frau als Schauspielerin, S. 58; ASHWELL, Acting as a Profession for Women, S. 313; DAVIS, Actresses as Working Women, S. 24.
281 GREGORI, Der Schauspieler, S. 105.
282 KAHANE, Theater, S. 185.
283 Vgl. BAKER, The Rise of the Victorian Actor, S. 95; DAVIS, Actresses as Working Women, S. 69.
284 GERT, Mein Weg, S. 21.
285 DEVRIENT, Geschichte der Schauspielkunst, Bd. 5, S. 283.
286 ENGEL, Theater, S. 199.

zu gleichberechtigt waren, weil hier nicht Herkunft, Stand und Religion, sondern Talent und Begabung zählten.[287] So gibt es viele Beispiele für erfolgreiche Karrieren jüdischer Schauspieler, Regisseure und Direktoren. Jüdisches Talent prägte das Berliner Theater vom Beginn des 19. Jahrhunderts an, als Karl Friedrich Cerf das Königsstädtische Theater am Alexanderplatz gründete, bis zum Naturalismus, an dessen Durchsetzung jüdische Bürger wesentlichen Anteil hatten, und zur Zwischenkriegszeit, als mit Max Reinhardt und den Rotter-Brüdern die Leiter der größten deutschen Theaterkonzerne jüdischer Herkunft waren.[288]

Auch zahlreiche Mitarbeiter des Metropol-Theaters waren jüdischer Abstammung. So zuallererst dessen Hausautor Julius Freund, der 1862 in Breslau als Sohn eines jüdischen Religionslehrers geboren worden war. Die Musik zu vielen seiner Stücke stammte von Victor Hollaender, der als Sohn eines jüdischen Arztes in Breslau auf die Welt kam und dessen Familie 1871 nach Berlin übersiedelte. Hollaender gehörte bis zum Ersten Weltkrieg zu den erfolgreichsten und bekanntesten Komponisten Deutschlands, mit internationalen Engagements und einer Villa im Grunewald, verlor dann aber den Anschluss an die Entwicklung der populären Musik. 1940 starb er im Exil in den USA.[289] Fritzi Massary schließlich, die am Metropol-Theater zu einem der größten deutschen Stars aufstieg, war in Wien als Tochter eines jüdischen Kaufmanns geboren worden und hieß eigentlich Friedericke Masareck. Solche Namensänderungen finden sich häufig bei jüdischen Schauspielerinnen und Schauspielern. Jessaja Gronach beispielsweise änderte seinen Namen in Alexander Granach, nachdem ihm an dem zuerst von Otto Brahm (eigentlich Abrahamsohn), dann von Max Reinhardt (eigentlich Goldmann) geleiteten Deutschen Theater beschieden worden war: „Fürs Deutsche Theater klingt es zu jüdisch".[290] Zwar verwendeten auch viele nichtjüdische Schauspielerinnen und Schauspieler Künstlernamen, für Juden aber war dies geradezu verpflichtend, wollten sie im wilhelminischen Theater Karriere machen. Mag auch die Bühne selbst ein emanzipatorischer Raum gewesen sein, traf dies hingegen auf die Gesellschaft des Kaiserreiches noch lange nicht zu. Jüdische Schauspielerinnen und Schauspieler vermieden es deshalb in der Regel, ihre Religionszugehörigkeit öffentlich zu thematisieren. So verkörperte Fritzi Massary auf der Bühne des Metropol-Theaters bezeichnenderweise nie jüdische Charaktere.[291]

[287] Vgl. Otte, Jewish Identities, insbes. S. 281–287.

[288] Vgl. Jelavich, Performing High and Low; ders., Wie jüdisch war das Theater im Berlin der Jahrhundertwende?.

[289] Vgl. die nicht immer ganz zuverlässigen Erinnerungen Friedrich Hollaenders an seinen Vater, Hollaender, Von Kopf bis Fuß, insbes. S. 7–9, 30 f., 43 f., 65 f.; siehe auch Jansa, Deutsche Tonkünstler, S. 316; Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration, Bd. 2, S. 565; Kühn, Victor Hollaender; Victor Hollaender schrieb für das *Sieben Uhr Abendblatt* eine Autobiographie, für deren Einsicht ich Alan Lareau danke.

[290] Granach, Da geht ein Mensch, S. 243 f.

[291] Vgl. Otte, Jewish Identities, S. 281–287; zu Fritzi Massarys Biographie vgl. Bie, Fritzi Massary; Schneidereit, Fritzi Massary; Stern, Die Sache, die man Liebe nennt; Bauer, Fritzi Massary.

Wie ihre deutschen Kollegen verschwiegen auch die vergleichsweise wenigen jüdischen Mitglieder des Gaiety Theatre ihre Herkunft. So etwa Hausautor James ‚Jimmy' Davis, dessen Pseudonym Owen Hall sich davon ableitete, dass er bei aller Welt Schulden hatte (‚owing all'). Davis stammte aus Dublin, war mit Oscar Wilde befreundet und hatte Jura studiert. Seine Karriere als Librettist begann angeblich, als er George Edwardes zufällig in einem Zug kennenlernte und diesem auf den Kopf zusagte, dass er bessere Stücke schreiben könne, als sie am Gaiety Theatre liefen. Edwardes nahm die Herausforderung an und der Erfolg von *A Gaiety Girl* gab Davis recht, woraufhin er die Texte zu einer Reihe weiterer populärer Musical Comedies schrieb.[292] Auch Ada Reeve, die in vielen Inszenierungen des Gaiety Theatre mitspielte, machte erst am Ende ihres Lebens in ihrer Autobiographie publik, dass sie jüdischer Herkunft war. Dort schrieb sie über ihren Vater, den Schauspieler Samuel Isaacs: „He was not in any way Hebraic in appearance, in fact very few people thought of our family as Jewish. We were very unorthodox and I knew little of our faith, except that my parents were born Jews".[293] Nicht nur in Deutschland, auch in Großbritannien nahm der Antisemitismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu – insbesondere in London, wo sich im East End viele Emigranten aus den osteuropäischen Schtetl langfristig niederließen oder Station machten auf dem Weg in die USA.[294] Vor diesem Hintergrund ist es nachvollziehbar, dass ein Schauspieler wie Samuel Isaacs sich einen englischen Namen zulegte, bevor er eine Karriere auf der Bühne begann, und dass er seine Kinder nicht im orthodoxen Glauben erzog. Auch in Großbritannien hatten jüdische Künstlerinnen und Künstler also mit Ablehnung und Vorurteilen zu kämpfen, wie nicht zuletzt die defensive Haltung Sidney Salomons deutlich werden lässt, der beklagte, „that they have been [made] responsible only for the frivolous and amoral type of theatrical entertainment".[295] Resümierend lässt sich daher festhalten, dass das Theater jüdischen Akteuren zwar Karrieremöglichkeiten bot, die ihnen in anderen Bereichen verwehrt waren und die mitunter in einen erheblichen sozialen Aufstieg münden konnten, dass sie sich dabei aber oft gezwungen sahen, ihre jüdische Abstammung zu verschweigen.

Internationalisierung

Die Internationalisierung des Theaters nahm viele unterschiedliche Formen an. Im vorangegangenen Kapitel wurden bereits die Versuche erwähnt, fremdsprach-

[292] Vgl. SHORT, Sixty Years, S. 72; SHORT und COMPTON-RICKETT, Ring Up the Curtain, S. 134–136; siehe auch THE UNIVERSAL JEWISH ENCYCLOPEDIA, Bd. 3, S. 491.

[293] REEVE, Take it for a Fact, S. 1; zu Ada Reeve siehe auch SALOMON, The Jews of Britain, S. 149; WHO WAS WHO IN THE THEATRE, Bd. 4, S. 2001. In einem ausführlichen biographischen Artikel über Ada Reeve war hinsichtlich ihrer Herkunft nur von einer „theatrical family" die Rede: Miss Ada Reeve, LUDGATE 8 (1899), S. 101–108, hier S. 101.

[294] Vgl. HOLMES, Anti-Semitism; FINESTEIN, Jewish Society; siehe auch WALKOWITZ, Visions of Salome.

[295] SALOMON, The Jews of Britain, S. 148.

liche Theater zu gründen. Im folgenden Kapitel wird es um Gastspiele und Tourneen gehen. Bei all diesen Fällen von grenzüberschreitendem Austausch waren Schauspieler beteiligt, mitunter aber machten manche von ihnen auch dauerhaft Karriere in einem anderen Land. Da die Kunst des Schauspielers auf das Engste mit der Sprache verbunden ist, war der Austausch naturgemäß dann am intensivsten, wenn es möglich war, in der Muttersprache zu spielen. So gab es in Berlin zahlreiche namhafte Schauspieler österreichischer Herkunft, wie die beiden Stars des Metropol-Theaters Fritzi Massary und Josef Giampietro.[296] Massary beschloss schließlich „ihre Karriere als englische Schauspielerin" in der ihr von Noël Coward auf den Leib geschneiderten und gewidmeten *Operette*, die 1938 in London uraufgeführt wurde, wohin sie vor der nationalsozialistischen Verfolgung geflohen war.[297]

Auch zwischen London und New York existierten enge Kontakte. Gerade in seiner Frühphase dominierten im amerikanischen Theater britische Darsteller, doch selbst noch um die Jahrhundertwende traten am Broadway berühmte *actor-manager* wie Henry Irving auf sowie viele weniger bekannte Talente.[298] Schwieriger hatten es amerikanische Schauspieler in London, wie Augustin Daly lernen musste, der hier sogar ein eigenes Theater bauen ließ, das er jedoch bereits nach einem knappen Jahr wieder verkaufen musste.[299]

Wie der Blick auf die Ensembles des Metropol-Theaters und Gaiety Theatre zeigt, gelang es einer ganzen Reihe von Schauspielern, trotz der Sprachbarriere zeitweise oder gar dauerhaft in einem anderen Land beruflich Fuß zu fassen. Die 1887 in Mannheim geborene Schauspielerin Emmy Wehlen (Abbildung 16) beispielsweise etablierte sich 1909 in der aus dem Deutschen übersetzten Musical Comedy *The Dollar Princess* auf der Bühne des Daly's Theatre und machte im Anschluss in London Karriere – und das obwohl der deutsche Akzent beim britischen Publikum nicht eben beliebt war, wie das viel gelesene Theatermagazin *Play Pictorial* notierte: „It is seldom that the German accent is wholly acceptable on the English-speaking stage – Miss Emmy Wehlen, however, is a pleasing exception to the general rule. But her personality is so delightful, she has such a piquant method of acting, and she sings so charmingly, that she has already established herself in the good opinion of English playgoers".[300]

Den umgekehrten Weg schlug die Schauspielerin Madge Lessing ein, die erst im Gaiety Theatre auf der Bühne gestanden hatte, bevor sie 1909 in der Operette *Die oberen Zehntausend* im Metropol-Theater auftrat. Richard Schultz hatte sie

[296] Vgl. Bab und Handl, Deutsche Schauspieler; sowie die Beiträge in Warren und Zitzlsperger (Hrsg.), Vienna Meets Berlin.

[297] Mann und Mann, Escape to Life, S. 13; Coward, Operette, S. 5; zu Operette siehe auch Völmecke, Massary, Tauber & Co., S. 36f.; Norton, Mad about the Boys.

[298] Vgl. Richards, Sir Henry Irving; Holroyd, A Strange Eventful History.

[299] Vgl. Forbes-Winslow, Daly's.

[300] The Play Pictorial 15 (1909), Nr. 88, S. 16; zu Emmy Wehlen siehe auch Grossmith, G.G., S. 92f.; MacQueen-Pope, Gaiety, S. 439; Traubner, Operetta, S. 279; Who Was Who in the Theatre, Bd. 4, S. 2530.

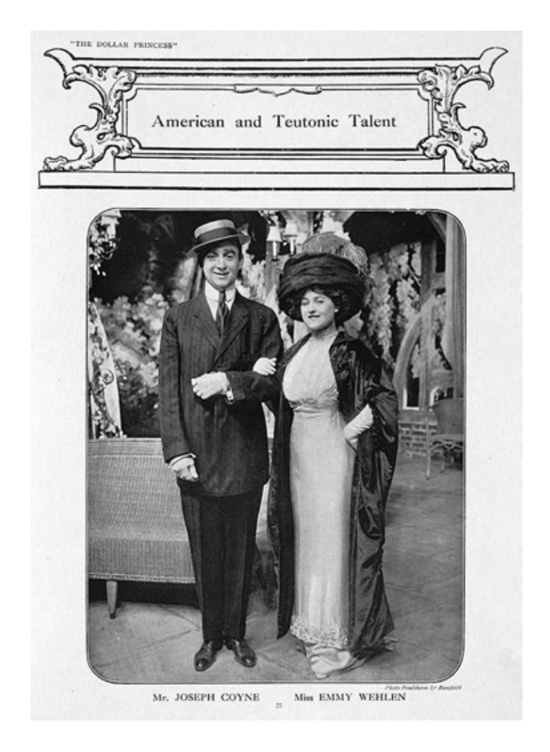


Abbildung 16: Der amerikanische Schauspieler Joseph Coyne und die deutsche Schauspielerin Emmy Wehlen, die zusammen in der aus dem Deutschen übersetzten Musical Comedy The Dollar Princess *im West End auf der Bühne standen.*

zusammen mit ihrem Kollegen Fred Wright in einer Operette in der Pariser Music Hall Olympia gesehen und beide für die kommende Saison nach Berlin engagiert, wo Lessing bis 1911 blieb.[301] Zu den internationalen Darstellern des Metropol-Theaters gehörte auch der Brite Will Bishop (Abbildung 17), der als Schauspieler, Tänzer und Choreograph ebenfalls erst am Gaiety Theatre tätig gewesen war, die Amerikanerin Edith Whitney, die über New York und Paris, wo sie am Moulin Rouge auf der Bühne gestanden hatte, nach Berlin gekommen war, sowie die Französin Betty Darmand.[302] Wie diese Beispiele zeigen, waren es keineswegs nur die Stars, die auf den Bühnen anderer Länder auftraten und international Karriere machten.

Für jene schließlich, die das Esperanto der Musik beherrschten, war es ohnehin einerlei, woher sie stammten. Mehr noch: Für Komponisten, Dirigenten und Musiker war es bereits um 1900 geradezu Pflicht, dass sie eine gewisse Zeit im Ausland verbracht hatten. Wilhelm Meyer Lutz, der langjährige Dirigent und

[301] Vgl. TURSZINSKY, Berlin, S. 18; The Drama in Berlin, THE ERA, 10. 4. 1909, S. 21; VOSSISCHE ZEITUNG, 25. 4. 1909; BERLINER MORGENPOST, 18. 9. 1910; DAS KLEINE JOURNAL, 1. 5. 1911; siehe auch FREUND, Aus der Frühzeit; WHO WAS WHO IN THE THEATRE, Bd. 4, S. 2628.

[302] Vgl. DAS KLEINE JOURNAL, 1. 5. 1911; GUEST, Ballet in Leicester Square, S. 118; FREUND, Aus der Frühzeit; Dora Duncker, Das Metropoltheater und die Berliner Revue, BÜHNE UND WELT, 10 (1907/08), 1. Bd., S. 45–54, hier S. 52; Edith Whitney Married?, NEW YORK TIMES, 16. 3. 1910, S. 9.



Abbildung 17: Der britische Tänzer und Choreograph Will Bishop mit dem Ballett des Metropol-Theaters in der Jahresrevue Die Nacht von Berlin *von 1911.*

Hauskomponist des Gaiety Theatre, war mit 19 Jahren aus Bayern nach England ausgewandert.[303] Sein Kollege Ivan Caryll, der einige der erfolgreichsten Musical Comedy-Melodien schrieb, stammte aus Belgien.[304] Auch die Dirigenten und Hauskomponisten des Metropol-Theaters hatten einen internationalen Hintergrund: Julius Einödshofer war Wiener und hatte an verschiedenen österreichischen Theatern gearbeitet, bevor er 1892 nach Berlin kam; Victor Hollaender stammte aus Schlesien und kam über Anstellungen in Hamburg, Budapest, Marienbad, Milwaukee, Chicago und London ans Metropol-Theater.[305] Selbst ein so zutiefst mit Berlin verwachsener Komponist wie Paul Lincke zog nach seinen ersten großen Erfolgen am Apollo-Theater für zwei Jahre nach Paris, um dort das Orchester des Folies Bergère zu leiten.[306] Ähnlich international wie die Musik war auch der Tanz. Die anonyme Autorin der *Confessions of a Dancing Girl* etwa stand im Lauf weniger Jahre in Großbritannien, Holland, Belgien, Frankreich, Deutschland, Spanien, der Schweiz und den USA auf der Bühne.

Diese ausgewählten Lebensläufe verbürgen an sich bereits den Kosmopolitismus des Unterhaltungstheaters um 1900. Darüber hinaus aber trugen reisende

303 Hyman, The Gaiety Years, S. 8.

304 Short, Sixty Years, S. 74; Hyman, Sullivan and his Satellites, S. 114–119; Traubner, Operetta, S. 213.

305 Vgl. Hollaender, Von Kopf bis Fuß, ins. S. 7–9, 30 f., 43 f.; siehe auch Deutsche Tonkünstler, S. 316; Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration, Bd. 2, S. 565; Kühn, Victor Hollaender.

306 Vgl. Kiaulehn, Berlin, S. 238 f.; Born, Berliner Luft, S. 73–80; Schneidereit, Paul Lincke, S. 38, 46.

Schauspieler, Komponisten, Musiker und Tänzer ganz wesentlich zur Internationalisierung und Standardisierung des Theaters bei, indem sie ein Stück der Kultur ihrer Herkunftsländer ins Ausland transportierten und das Publikum in anderen Städten und Ländern mit neuen Schauspiel-, Tanz- und Musikstilen vertraut machten. Dies wiederum war ein wesentlicher Grund dafür, dass Direktoren ausländische Talente engagierten. Gerade das Metropol-Theater unterstrich dadurch ein weiteres Mal seine Weltläufigkeit.

Varieté und Film

Lange Zeit war das Theater die einzige Arbeitsstätte für Schauspieler. Das Varieté kam als Alternative anfangs kaum in Frage, weil hier andere Fähigkeiten gefragt waren. Außerdem waren die Theaterschauspieler bemüht, sich von den Music Hall-Darstellern abzugrenzen. Der *actor-manager* Horace Wigan beispielsweise verwahrte sich vor dem Untersuchungsausschuss von 1866 ausdrücklich dagegen, die beiden Professionen gleichzusetzen.[307] Diese Vorbehalte schwanden erst mit dem Ansehensgewinn des Varietés, die sich allmählich dem Theater annäherte, bis 1912 mit Herbert Beerbohm Tree der erste *actor-manager* in einer Music Hall auftrat.[308]

Das Unterhaltungstheater stand dem Varieté weniger kritisch gegenüber. John Hollingshead und George Edwardes leiteten jeder eine Zeit lang neben dem Gaiety Theatre das Empire Theatre of Varieties am Leicester Square.[309] Ohnehin waren Genres wie Musical Comedy und Revue mit ihrer losen Rahmenhandlung und ihrer Nummernstruktur stark an das Varieté angelehnt und griffen bisweilen auf artistische Einlagen zurück.[310] Vor allem für Stars war der Wechsel zwischen den beiden Sparten ein Leichtes, machte ihre Zugkraft beim Publikum sie doch über die Genregrenzen hinweg interessant. Ein Berliner Beispiel ist die Sängerin und Kabarettistin Claire Waldoff, die 1914 in dem patriotischen ‚Zeitbild' *Woran wir denken* auf der Bühne des Metropol-Theaters stand.[311] Trotzdem blieben Wechsel zwischen den beiden Sparten eher die Ausnahme.

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg begannen dann auf beiden Seiten des Kanals zunehmend Schauspieler in Filmen mitzuwirken.[312] Mit dem Engagement von Theaterstars hofften die Filmproduzenten unter anderem die dem neuen Medium skeptisch gegenüberstehenden Mittelschichten in die Kinos zu locken und

[307] Vgl. Report (1866), S. 163; siehe auch Baker, The Rise of the Victorian Actor, S. 145–147, Burrows, Legitimate Cinema, S. 90–111.

[308] Vgl. Pearson, Beerbohm Tree, S. 141; Bratton, The Music Hall, S. 179 f.; Burrows, Legitimate Cinema, S. 101.

[309] Hollingshead, My Lifetime, 1. Bd., S. 211 f.; ders., Gaiety Chronicles, S. 430; MacQueen-Pope, Gaiety, S. 214; Donohue, Fantasies of Empire.

[310] Vgl. Hyman, The Gaiety Years, S. 69; Burrows, Legitimate Cinema, S. 90–111; Bailey, Theatres of Entertainment, S. 11.

[311] Koreen, Immer feste druff, S. 67; Jelavich, Modernity, Civic Identity, and Metropolitan Entertainment, S. 103 f.; ders., Berlin Cabaret, S. 120; Baumeister, Kriegstheater.

[312] Vgl. Hickethier, Schauspieler zwischen Theater und Kino; Burrows, Legitimate Cinema.

diesem größere Akzeptanz zu verschaffen. Die Schauspieler wiederum lockte die gute Bezahlung für vergleichsweise wenig Arbeit. Da Filme überdies in der Presse viel kommentiert wurden, fungierten sie als kostenlose Werbung.[313] In Großbritannien schloss die Theaterindustrie spätestens 1913 ihren Frieden mit dem neuen Medium.[314] Umso verwunderter reagierte deshalb die britische Presse, als der Deutsche Bühnenverein im selben Jahr einen Beschluss erließ, der es den Schauspielern untersagte, „irgendwelche künstlerische oder geschäftliche Unterstützung der Kinos und Filmfabrikanten" zu unterhalten.[315] Noch 1925 weigerte sich die Genossenschaft der Deutschen Bühnen-Angehörigen, die Filmschaffenden zu vertreten, da „die Interessen des Filmschauspielers in den meisten Fällen im Gegensatz zu den kulturellen Interessen der deutschen Theater" stünden.[316]

Tatsächlich jedoch ließ sich schon damals kaum zwischen Theater- und Filmschauspielern unterscheiden. Bis in die 1930er Jahre hinein begann die überwiegende Zahl der deutschen Filmschauspieler ihre Karriere beim Theater: Von 100 Filmschauspielerinnen kamen 83 von der Sprechbühne, acht von der Tanzbühne, eine vom Varieté und acht unmittelbar zum Film. Von 192 Filmschauspielern kamen 171 vom Theater, acht von der Oper oder Operette, sechs vom Sport, fünf vom Kabarett und einer vom Zirkus. Überdies gab es in der Frühzeit des Kinos keine Schauspielschulen, die speziell für die Arbeit beim Film ausbildeten.[317] Noch in der Zwischenkriegszeit findet sich kaum ein bekannter Bühnenschauspieler, der nicht auch in Filmen mitwirkte, wie umgekehrt nahezu jeder Filmstar seine Karriere beim Theater begonnen hatte. Das untermauert die These des Medienwissenschaftlers Knut Hickethier, demzufolge der Star keine Erfindung des Kinos, sondern des Theaters war.[318] Die Konkurrenz durch den Film wirkte sich für die Schauspieler also insgesamt vorteilhaft aus. Nicht nur entstanden dadurch neue Beschäftigungsmöglichkeiten für eine nach wie vor wachsende Profession, die Konkurrenz ließ auch die Gagen spürbar wachsen.[319]

Zwischenfazit

Wie nahezu alle Bereiche des Theaters, so erlebte auch der Schauspielberuf eine tief greifende Transformation in den Dekaden zwischen 1880 und 1930. Aufgrund der Gründung vieler neuer Theater nahm die Zahl der Schauspieler bis in

[313] Vgl. SANDERSON, From Irving to Olivier, S. 209f.
[314] Vgl. BURROWS, Legitimate Cinema, S. 10, 90–93.
[315] Zit. nach SCHÖNDIENST, Geschichte des deutschen Bühnenvereins, S. 236; siehe auch die Beiträge in der Verbandszeitung des DBV wie Alfons Fellner, Die Kinofrage, DIE DEUTSCHE BÜHNE 4 (1912), Nr. 8, S. 117f.; sowie BERNAUER, Das Theater, S. 377. Zur britischen Wahrnehmung dieses Beschlusses siehe BURROWS, Legitimate Cinema, S. 109.
[316] Interessenschutz für die im Film tätigen Mitglieder der Genossenschaft, DER NEUE WEG 54 (1925), S. 35; siehe auch HICKETHIER, Schauspieler zwischen Theater und Kino, S. 16f.
[317] Vgl. FREISBURGER, Theater im Film, S. 69.
[318] Vgl. HICKETHIER, Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen, S. 334.
[319] Vgl. SANDERSON, From Irving to Olivier, S. 217; HICKETHIER, Schauspieler zwischen Theater und Kino, S. 21–23.

die Zwischenkriegszeit stetig zu, um danach leicht zurückzugehen. Werner Faulstichs Urteil, das Theater habe sich „quantitativ [...] nur sehr begrenzt verändert“, überzeugt deshalb nicht.[320] Vielmehr war gerade die quantitative Expansion ein wichtiger Antrieb für die qualitativen Veränderungen, die sich für den Schauspielberuf beobachten lassen. Wie berufshistorische Untersuchungen zeigen, markierte die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts den Beginn der Professionalisierung, worunter der Prozess verstanden wird, durch den sich ein Beruf allmählich „zur Profession verwandelt“.[321] Schauspieler durchliefen zwar keine „spezialisierte, tendenziell wissenschaftlich fundierte Ausbildung“ und sie verfügten auch nicht über ein im engeren Sinne „berufsbezogenes, generalisierbares und theoriehaltiges Wissen“.[322] Dennoch lässt sich die Entwicklung des Schauspielberufes von einem Gewerbe, das nicht systematisch erlernt, sondern in der Familie weitervererbt wurde, hin zu einem Beruf, der an spezialisierten Schulen und Akademien erlernt wurde, am ehesten als ‚Professionalisierung‘ beschreiben. Darüber hinaus übten Gewerkschaften wie die GDBA und Equity ein „Funktions- und Angebotsmonopol“ aus, durch das sie „autonom den Zugang zum Beruf“ kontrollierten.[323]

Die ‚Professionalisierung‘ des Schauspielberufs hing eng mit einem weiteren Prozess zusammen: seiner ‚Vermittelschichtung‘. Die noch immer existenten gesellschaftlichen Vorbehalte gegen diesen Beruf einerseits und die extremen Unterschiede in den Einkommens- und Lebensverhältnissen zwischen Stars und Bühnenprekariat andererseits widersprechen dem nicht. Erstens stand der Schauspielberuf um 1900 in Deutschland, vor allem aber in Großbritannien in weit höherem Ansehen als jemals zuvor in seiner Geschichte; zweitens rekrutierten sich die Bühnenangehörigen in beiden Ländern spätestens seit 1880 überwiegend aus den Mittelschichten; drittens verbesserte sich die sozioökonomische Situation aller Bühnenangehörigen durch die Gründung von Gewerkschaften, Versorgungskassen und Versicherungen, den neuen Verdienstmöglichkeiten beim Film sowie aufgrund staatlicher Maßnahmen erheblich.[324] Letztlich war die Professionalisierung sogar eine Konsequenz der Vermittelschichtung, denn sie zielte darauf ab, den Schauspielberuf den bürgerlichen Berufen anzunähern, um auf diese Weise sein gesellschaftliches Ansehen zu steigern und die Mittelschichten als Publikum zu gewinnen. Gleichzeitig versuchten Berufsanfänger aus den Mittelschichten, ihre Chancen auf eine Anstellung beim Theater dadurch zu verbessern, dass sie Schauspielunterricht nahmen. Ihr Anteil nahm mit der Zeit zu und ließ die Rufe nach

320 Faulstich, Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter, S. 220.

321 Conze und Kocka, Einleitung, S. 9; ähnlich: Siegrist, Bürgerliche Berufe, S. 14; siehe auch ders., Professionalization; zu Großbritannien siehe: Gourvish, Rise of the Professions; Perkin, The Rise of Professional Society.

322 Siegrist, Bürgerliche Berufe, S. 14.

323 Ebd.

324 Vgl. Baker, The Rise of the Victorian Actor, S. 85–87; Sanderson, From Irving to Olivier, S. 7–27; Booth, Theatre, S. 99–101; Richards, Sir Henry Irving, S. 67; Davis, Actresses as Working Women, S. 3, 6–19; Schmitt, Schauspieler und Theaterbetrieb, S. 92–110.

einer Systematisierung der Ausbildung und der Gründung spezieller Schulen lauter werden. Zuschreibungen wie „Proletariat der Bühne", „Bühnenproletariat" oder „Theaterproletariat" sind vor diesem Hintergrund irreführend.[325] Bei den Bühnenangehörigen und ihren Vertretungen finden sie sich auch nur selten; bei Engel-Reimers etwa, deren Enquete doch auf die Not der Bühnenangehörigen aufmerksam machen wollte, kein einziges Mal. Sofern Schauspieler sich überhaupt einer sozialen Gruppe zugehörig fühlten, war es nicht das Proletariat, sondern die Mittelschichten, insbesondere aber die Angestellten.

Für eine Nähe zu den Angestellten sprechen auch Selbstzeugnisse wie die *Confessions of a Dancing Girl*, in denen die anonyme Autorin ihre Tätigkeit mit der der Stenotypistin vergleicht, dem klassischen Angestelltenberuf schlechthin.[326] Desgleichen beschrieb die aus der Mittelschicht stammende Valeska Gert die Bühne als Alternative zur Arbeit im Büro – nicht in der Fabrik.[327] Solche Vergleiche lassen auf die Selbstwahrnehmung der Bühnenangehörigen schließen und beruhten letztlich darauf, dass spätestens am Ende des 19. Jahrhunderts in einem ganz praktischen Sinn aus dem „Schauspieler ein Angestellter" geworden war.[328] Mit dem Einzug des Geschäftstheaters trat an die Stelle der engen familiären Bindung früherer Zeiten die ökonomische Beziehung zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern. Der Gesetzgeber rechnete die Schauspieler ohnehin den Angestellten zu, so verpflichtete der deutsche Staat sie 1913 die Schauspieler, sich bei der Reichsversicherungsanstalt für Privatangestellte zu versichern.[329] Auch bezogen manche Studien zur sozialen Lage der Angestellten selbstverständlich die Bühnenangehörigen mit ein.[330]

Schauspieler und Angestellte ähnelten sich noch in anderer Hinsicht. Wie Kracauer in Übereinstimmung mit zahlreichen Erhebungen beobachtete, spielten Kleidung und Aussehen für die Angestellten eine „entscheidende Rolle".[331] Das galt noch mehr für Schauspielerinnen und Schauspieler: „Clothes assume a horrible importance not known in other trades, since her appearance may mean her livelihood as a worker".[332] Angestellten wie Schauspielern gebot die Wahrung ihres gesellschaftlichen Ansehens, sich stets wie Angehörige der Mittelschichten

325 Kautsky, Das Proletariat der Bühne. Bemerkungen zum ‚Fall Lindau', DIE NEUE ZEIT 9 (180/91), 1. Bd., Nr. 1, S. 43–51; Felix Alexander, Die nebenberuflichen Theatergesellschaften in Deutschland, SCHMOLLERS JAHRBUCH 37 (1913), Nr. 2, S. 1–62, hier S. 34; DEVRIENT, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 2. Bd., S. 367.

326 Vgl. The Confessions of a Dancing Girl, S. 78.

327 Vgl. GERT, Mein Weg, S. 21.

328 Georges Claretie, Die Prozesse der Comédie Française, DEUTSCHE REVUE 31 (1906), 3. Bd., S. 168–180, hier S. 172.

329 Vgl. HOCHDORF, Die Deutsche Bühnengenossenschaft, S. 99; RITTER, Sozialversicherung, S. 59.

330 Vgl. MORLEY (Hrsg.), Women Workers in Seven Professions.

331 Ebd., S. 23, 92; siehe auch SUHR, Die Lebenshaltung der Angestellten, S. 12, 14, 21–25; SUHR, Die weiblichen Angestellten, S. 44; KOCKA, Die Angestellten, S. 130–140; SPREE, Angestellte als Modernisierungsagenten, S. 290; BEHRINGER, Soziologie und Sozialgeschichte, S. 142; MCKIBBIN, Classes and Cultures, S. 70.

332 ASHWELL, Acting as a Profession for Women, S. 304.

zu kleiden.[333] Die um die Jahrhundertwende so weitverbreitete Sorge um die Reputation des eigenen Berufsstandes war eng verknüpft mit der Furcht der Angestellten vor dem ihnen so oft prophezeiten Abstieg ins Proletariat, und beide waren letztlich Spielarten jener für die Mittelschichten so bezeichnenden „obsession with status".[334] Wenn sich die Bühnenangehörigen aufgrund der Unterschiede in Herkunft, Einkommen und der Binnendifferenzierung in ihrer Gesamtheit letztlich keiner sozialen Schicht zuordnen lassen, so ist eine Tendenz zur Vermittelschichtung doch nicht zu übersehen. Diese teilten die Schauspielerinnen und Schauspieler mit ihrem Publikum. Auch in dieser Beziehung ging das kommerzielle Unterhaltungstheater eine enge Allianz mit den wachsenden und sich neu formierenden Mittelschichten ein.

[333] Vgl. Davis, Actresses as Working Women, S. 32.
[334] Perkin, The Rise of Professional Society, S. 100.

> […] die Bühne ist der Spiegel der Gesellschaft, den diese sich selbst vorhält.
>
> Hugo Zehder[335]

> The stage of any time is the mirror of society. It is, as Shakespeare saw, a mirror, and can never be anything else.
>
> Cecil Ferard Armstrong[336]

3.3 Inszenierte Gesellschaft

Die lange Jahrhundertwende war eine Zeit beschleunigter gesellschaftlicher Veränderungen. Kaum hatte sich ‚Klasse' zu einer allumfassenden Kategorie der gesellschaftlichen Organisation entwickelt, da ließen sich bereits Tendenzen einer ‚Entklassung' beobachten. So verflüssigten sich die Grenzen zwischen Adel und Großbürgertum, vor allem aber begannen Teile des Proletariats mit dem Aufstieg in die Mittelschichten, die sich auch durch das Aufkommen des ‚neuen Mittelstandes' der Angestellten wandelten.[337] Klasse war allerdings nicht die einzige Kategorie von Ungleichheit in den europäischen Gesellschaften. Auch Frauen waren erheblich benachteiligt. Zugleich stellten sie einen zunehmend größeren Teil der Erwerbsbevölkerung, besuchten Universitäten, erprobten neue Lebensstile und Rollenentwürfe und organisierten sich in der Frauenbewegung.[338] Ähnlich ambivalent wie die Position der Frau war auch die der in Deutschland zahlenmäßig bedeutendsten Minderheit, der Juden. Einerseits erreichten Juden noch vor dem Ersten Weltkrieg weitgehende rechtliche Gleichstellung, andererseits entstand ein neuer, biologistisch und sozialdarwinistisch unterfütterter Antisemitismus. Das Theater nahm an diesen Veränderungen Anteil und bildete sie auf der Bühne ab. Es hielt der Gesellschaft der Jahrhundertwende vielleicht keinen Spiegel vor, wie Hugo Zehder und Cecil Armstrong meinten, aber doch einen Zerrspiegel, in dem sich manche Phänomene gar nicht, andere jedoch überdeutlich abzeichneten. Obwohl die Spannbreite gesellschaftlicher Themen, die Eingang in das populäre Theater fanden, nahezu endlos war, konzentriert sich das folgende Kapitel mit Klasse, Geschlecht, Sexualität und jüdischen Charakteren auf die vier für die lange Jahrhundertwende wichtigsten Kategorien gesellschaftlicher Binnendifferenzierung.

[335] ZEHDER, Die neue Bühne, S. 7.

[336] ARMSTRONG, Shakespeare to Shaw, S. 140.

[337] Vgl. HARRIS, Private Lives, Public Spirit, S. 6; sowie MCKIBBIN, Classes and Culture; DAUNTON, Wealth and Welfare; BERGHAHN, Das Kaiserreich, S. 102; NIPPERDEY, Deutsche Geschichte 1866–1918, 1. Bd., S. 414–427; zur ‚Entklassung' siehe NOLTE, 1900, S. 285 f.; ähnlich HARRIS, Private Lives, Public Spirit, S. 8.

[338] NIPPERDEY, Deutsche Geschichte 1866–1918, 1. Bd., S. 73–95; FREVERT, Frauen-Geschichte; dies., ‚Mann und Weib, und Weib und Mann'; PLANERT, Antifeminismus; CAINE und SLUGA, Gendering European History, S. 117–142.

Klasse

Jahrhundertelang bestand eine enge Symbiose zwischen dem Drama als Kunstform und dem Adel als sozialer Schicht. Das Theater unterhielt die Höfe und die adelige Gesellschaft und handelte überwiegend von adeligen Heerführern, konkurrierenden Fürsten, zerstrittenen Herrscherfamilien – kaum jedoch von Bürgern und schon gar nicht von der gewöhnlichen Bevölkerung. Erst im 18. Jahrhundert hielten im Zuge des ‚bürgerlichen Trauerspiels' bürgerliche Charaktere verstärkt Einzug.[339] Fast ein weiteres Jahrhundert dauerte es, bis das Drama im Zeichen des Naturalismus das Proletariat als Gegenstand entdeckte.

Im populären Musiktheater war davon allerdings wenig zu spüren, denn hier blieb der Adel noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein das bevorzugte Milieu, wie bereits an Titeln wie *The Duchess of Dantzic*, *The Earl and the Girl*, *Lady Madcap*, *Der Graf von Luxemburg*, *Hoheit amüsiert sich* oder *Madame Pompadour* abzulesen ist. Len Platt zufolge zeichneten sich die Musical Comedies durch eine „narrative obsession with representing aristocracy" aus; höchstens eine Handvoll von ihnen sei ohne aristokratische Charaktere ausgekommen.[340] Der Adelsobsession des populären Musiktheaters stand der allmähliche Niedergang des Adels gegenüber, der zunehmend an Landbesitz, Reichtum, politischem Einfluss und gesellschaftlichem Ansehen verlor.[341] Die Haltung der Musical Comedy zum Adel war ambivalent. Einerseits schwelgte sie in einer imaginierten Welt klangvoller Titel und märchenhafter Schlösser, die prachtvolle Kulissen abgaben. Andererseits behandelte sie ihn oftmals parodistisch – manchmal wohlwollend, manchmal eher sarkastisch – wie in dem bereits zitierten Song *The House of Lords*, in dem die Peers als Nachkommen von Räubern und Dieben beschrieben werden.[342] Adelige Charaktere, insbesondere adelige Männer, wurden oft als effeminiert und degeneriert dargestellt, so etwa der junge Viscount Gushington, der in *The Girl Behind the Counter* zu einem Maskenball als Charles II. verkleidet erscheint und die eigene Familiengeschichte Revue passieren lässt: „It's not generally known but our family descended from the Stuarts, in fact, we've descended so far we've nearly got to the bottom".[343]

An dieser Darstellung änderte sich auch in der Zwischenkriegszeit wenig, in der sich der Niedergang des realen Adels weiter beschleunigte. In *Mr. Cinders*, einer Variante des Aschenputtel-Märchens mit umgekehrten Geschlechterrollen, wird Jim von seinem Onkel Sir George Lancaster, dessen Frau und ihren Söhnen aus erster Ehe, die ihre adelige Herkunft wie ein Panier vor sich hertragen, als Mädchen für alles missbraucht. Als Jim einen amerikanischen Millionär rettet, der in das benachbarte Landhaus eingezogen ist, sorgen die Lancasters dafür, dass seine Heldentat dem unfähigen Guy zugeschrieben wird, der Jill, die Tochter des Milli-

[339] Vgl. Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 95–97.
[340] Vgl. Platt, Musical Comedy, S. 83, 88.
[341] Vgl. Cannadine, The Decline and Fall of the British Aristocracy, insbes. S. 25–31.
[342] In Town, BL, MSS LCP 53509.
[343] The Girl Behind the Counter, 2. Akt, BL, MSS 1906/11.

onärs, heiraten soll, um so für die dringend benötigte Finanzspritze in die blaublütigen Venen zu sorgen. Wie es sich für eine Cinderella-Story gehört, sorgt ein großer Ball für die Auflösung aller Verwicklungen, sodass am Ende Jim und Jill miteinander vereint sind, aber auch Guy geht nicht leer aus.[344] *Mr. Cinders* verspottete den verarmten Adel, hielt die Werte der Mittelschichten hoch, schüttete zuletzt aber alle sozialen Gräben wieder zu und entwarf so ein harmonisches Bild der britischen Gesellschaft.

In der Berliner Operette spielte der Adel – im Vergleich zur Musical Comedy oder auch zur Wiener Operette – eine geringere Rolle. Zu Beginn stammten ihre Charaktere, wie der Mechaniker Fritz Steppke in *Frau Luna*, meist sogar eher aus dem Kleinbürgertum.[345] Das änderte sich jedoch spätestens mit den Operetten von Jean Gilbert, dessen Hauptfiguren oft ein ‚von' in ihrem Namen trugen. Allerdings können Victor von Gardennes, der sich in *Die Kino-Königin* heimlich als Filmschauspieler probiert, und Baron Conrad von Felseneck, der am Beginn von *Die keusche Susanne* seine Erhebung in den Adelsstand feiert, kaum als traditionelle Vertreter ihres Standes gelten; überdies sind auch sie komische Charaktere.[346]

Dasselbe gilt für die Jahresrevuen des Metropol-Theaters, die ebenfalls reich waren an verarmten, nach bürgerlichem Geld lüstenden Aristokraten. In *Die Nacht von Berlin* etwa wird ein Graf von der Direktorin eines Warenhauses ermahnt, endlich seine Schulden zu bezahlen, woraufhin dieser arrogant abwiegelt:

> A bah, a bah! Werden doch einem Grafen Fuchs-Schmetterling wegen solcher Bagatelle keine Sperenzchen machen […] Habe einige Millionen Schulden und lebe von den Zinsen. Mann von Familie und Intelligenz verdient sich standesgemässen Unterhalt spielend. Spielend! Und wenn Verlobung erst definitiv und offiziell ist – zahlt Schwiegerpapachen Alles. […] Benehme mich so herablassend liebenswürdig, dass Familie von aristokratischem Charme bezaubert, gar nicht anders kann.[347]

Wie Guy Lancaster hat Fuchs-Schmetterling nichts vorzuweisen außer Schulden und seinen adeligen Namen, was ihn freilich nicht davon abhält, seiner bürgerlichen Umwelt, auf deren Geld er hofft, mit Herablassung zu begegnen. Die Szene parodierte gleichzeitig die Arroganz des Adels und den „Adelsfimmel" eines Bürgertums, das ein solches Verhalten charmant fand.[348] Obwohl der deutsche Adel in der Reichsgründungszeit noch einmal eine Aufwertung erfuhr, zeigen Typen wie Graf Fuchs-Schmetterling, dass sein Niedergang auch auf der Berliner Bühne ein beliebtes Thema war. Die Revuen konnten sich diese ironische Tonart mehr noch als die Musical Comedy erlauben, da der traditionelle Adel, wie im Kapitel über das Publikum gezeigt, an den Premieren des Metropol-Theaters nicht teilnahm.[349]

344 Vgl. Mr. Cinders, BL, MSS 1928/42.
345 Vgl. Klotz, Operette, S. 88.
346 Die Kino-Königin, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 5564; Die keusche Susanne, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 5078.
347 Die Nacht von Berlin, 2. Bild, 5. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 5140.
348 Kiaulehn, Berlin, S. 239.
349 Zur gesellschaftlichen Stellung des deutschen Adels vgl. Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 3. Bd., S. 805–825; Reif, Adel im 19. und 20. Jahrhundert.

Das Bildungsbürgertum der Ärzte, Anwälte, Lehrer und Pfarrer bekleidete im populären Musiktheater allenfalls Nebenrollen. In zentralerer Stellung finden sich höchstens noch Unternehmer, so der Warenhausbesitzer Mr. Hooley in *The Shop Girl*, die Fabrikanten Pieper in *Eine tolle Nacht*, Clutterbuck in *Die Kino-Königin* und Wilhelm Giesecke in *Im weißen Rössl*.[350] Oft waren diese Unternehmer so reich, dass sie sich der Sphäre des Adels zurechnten: „'ne Million, 'ne Million – / Dafür kriegt man 'nen Baron! / Denn nichts Schön'res gibt's auf Erden, / Als ein Millionär zu werden!"[351] Abgesehen von den britischen Melodramen, die oft in der Arbeiterklasse Londons angesiedelt waren, gab es auch kaum Charaktere aus dem Proletariat auf der populären Bühne.[352] Immerhin, die Musical Comedy *The Sunshine Girl* von Paul Rubens und die Operette *Eva* von Franz Lehár spielten in Fabriken, wobei in beiden Fällen eine Arbeiterin am Ende den Direktor heiratet.[353] In den zehn Jahresrevuen des Metropol-Theaters tritt gerade einmal eine Figur aus der Arbeiterschicht auf, eine Heimarbeiterin, die in einem rührseligen Lied die bessere Gesellschaft an das Los der Armen erinnerte.[354] Die *Berliner Neuesten Nachrichten* meinten, das *Lied der Heimarbeiterin* sei zwar „nicht ohne Eindruck auf die Zuhörerschaft" geblieben, hielten derartige „Elendsdarstellungen" aber für „maßlos übertrieben".[355] Überhaupt nahm sich das Lied wie ein Fremdkörper aus in einer ansonsten durchweg fröhlichen und satirischen Jahresrevue. Das wurde noch dadurch akzentuiert, dass der Compère mit dem lakonischen Kommentar zur nächsten Szene überleitete: „Das war sozusagen die Kehrseite der Medaille. Doch jetzt fort mit diesen traurigen Bildern, wir sind doch hier, um uns zu amüsieren. Vorwärts nach dem Palais de danse".[356] Sofern das *Lied der Heimarbeiterin* überhaupt einen sozialkritischen Anspruch verfolgte, wurde dieser durch den abrupten Übergang zur folgenden Szene, die die Freuden des Berliner Nachtlebens beschwor, konterkariert. Das Elend der unteren Klassen diente lediglich dazu, den Luxus noch mehr genießen zu können.

Der Abwesenheit von Figuren aus der Arbeiterklasse stand die Omnipräsenz der Angestellten gegenüber. Gleich eine der ersten Musical Comedies, *The Shopgirl* von 1894, handelte von einer Kaufhausverkäuferin:

I stand at my counter and serve in the Stores,
The ladies come round me in dozens and scores,
I turn out the velvets and silks and tussores,
Rich ribbons and laces unfurling.
They handle the goods for a morning or so,

[350] Vgl. Eine tolle Nacht, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-01 Nr. T 298; Benatzky et al., Im weißen Rößl.

[351] Die Kino-Königin, 1. Akt, 1. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 5564.

[352] Booth, Melodrama and the Working Class.

[353] Vgl. The Sunshine Girl, BL, MSS LCP 1912/7; siehe dazu MacQueen-Pope, Gaiety, S. 433–437; Bailey, Musical Comedy, S. 179; Willner, Eva; siehe dazu Traubner, Operetta, S. 252; Frey, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg', S. 53 f.

[354] Die Nacht von Berlin, 3. Bild, 4. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 5140.

[355] Das Metropol-Theater als Erzieher, Berliner Neueste Nachrichten, 19. 11. 1911.

[356] Ebd.

And ask if I've anything better to show,
Then buy half a yard of blue ribbon and go,
Which is cash threepence halfpenny sterling;
For they all come down on the Shop Girl,
Meek, little, weak little Shop Girl,
Making her bring
Everything,
Till she is ready to drop.[357]

The Song of the Shop schilderte die Arbeit im Warenhaus anfangs ohne Romantisierung, indem er die Ansprüche der bessergestellten Kundinnen mit der zuvorkommenden Duldsamkeit des „[m]eek little, weak little Shop Girl" kontrastierte. Die zweite Strophe allerdings war der männlichen Kundschaft gewidmet und hier lernte das Publikum, dass die Verkäuferinnen in erster Linie mit Flirten beschäftigt waren. Vor allem aber stellte sich am Ende des Stückes heraus, dass das titelgebende Shopgirl die alleinige Erbin eines in den Kolonien zu Reichtum gekommenen Verwandten ist, sodass ihr innerhalb kürzester Zeit ein gewaltiger sozialer Aufstieg gelingt. Ähnlich erging es auch Mary Gibbs, die in *Our Miss Gibbs* nach London kommt, um im Warenhaus ‚Garrods' zu arbeiten. Sie verliebt sich in einen jungen Bankangestellten, der sich natürlich als Adliger entpuppt, den sie, nachdem sie seinen Vater durch ihre Tüchtigkeit und ihre moralische Integrität für sich eingenommen hat, am Ende heiratet.[358] Die Rolle des Shopgirl auf der Bühne beschränkte sich aber bezeichnenderweise nicht auf die der Verkäuferin, denn die Musical Comedy enthielt, in den Worten Peter Baileys, „a ‚shop-till-you-drop' number where the working girl broke out from behind the counter to claim her other identity as the lady consumer".[359] Die eigenständige Arbeit (oder die vorteilhafte Ehe) versetzte das Shopgirl selbst in die Position der Konsumentin, sodass die Hierarchie zwischen Verkäuferinnen und Kundinnen aufgehoben wurde. Die schöne neue Welt des Konsums stand – wenigstens auf der Bühne – allen Teilen der Bevölkerung offen. Wichtiger noch, die Shopgirls fügten sich keineswegs in eine subalterne Position. In *A Gaiety Girl* mokierten sie sich über die Manieren der arroganten Aristokratinnen und betonten selbstbewusst: „We would rather be ladies by nature / Than be mere Upper Ten-nomenclature!"[360]

Auch in den Revuen des Metropol-Theaters finden sich zahlreiche Charaktere, die sich der Schicht der Angestellten zurechnen lassen. Schon die erste Jahresrevue, *Im Paradies der Frauen* von 1898, spielte zum großen Teil in einem fiktiven Berliner Warenhaus, wobei hier allerdings kein Shopgirl, sondern der Verkäufer Isidor den Wünschen der Kundinnen nachkam.[361] In *Donnerwetter – tadellos!* traten sogenannte „Probierdamen" auf, Angestellte, die in der Ära vor der Um-

[357] Dam, The Shop Girl, S. 38–44.
[358] Our Miss Gibbs, BL, MSS LCP 1909/3.
[359] Bailey, Musical Comedy, S. 181; siehe auch Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 198; Sanders, Consuming Fantasies, S. 96, 170–193.
[360] A Gaiety Girl, 2. Akt, BL, MSS LCP 53535.
[361] Im Paradies der Frauen, 2. Bild, LAB, A. Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 859.

kleidekabine den Käuferinnen die Modelle vorführten.[362] Und das zweite Bild von *Die Nacht von Berlin*, das in einem Modesalon spielte, drehte sich um eine Gruppe von Modistinnen.[363] An Mary Gibbs erinnert am deutlichsten die Gräfin Lolotte aus *Chauffeur – in's Metropol!*, die ihre „Kaufhauskarriere" als „kleine Modistin" beginnt und dann als „Konfektionsdame" arbeitet. Von dort führt sie allerdings der Weg in den Pavillon Mascotte, ein Vergnügungsetablissement im Metropol-Palast, das als Treffpunkt der mondänen Prostitution bekannt war.[364] Ihr Name reimt sich also nicht zufällig auf Kokotte. Im Unterschied zu Mary Gibbs gelingt ihr der Aufstieg gerade nicht durch harte Arbeit, sondern dank ihres Aussehens und ihrer Schlagfertigkeit: „Haben Sie denn 'ne Ahnung, was man in Berlin mit ein paar lustigen Augen, einer fidelen Stubsnase und einem genügend schnoddrigen Schnäuzchen alles erreichen kann!"[365] Weniger respektabel als die britischen Shopgirls ist Lolotte zugleich unabhängiger und selbstbewusster. Hier gibt es keine sentimental verbrämte Liebeshochzeit. Wenn Lolotte ihre „moderne Grossstadtkarriere" komplettiert, indem sie sich einen „ausgemisteten" Grafen „kauft" („heutzutage braucht man an den Stammbäumen ja nur zu schütteln, damit einem die niedergebrochenen Zweige nur so zu Füssen purzeln"), um selbst zur Gräfin aufzusteigen, erinnert das schon fast an die *Dreigroschenoper*.[366]

Ein ganz anderes Bild des Shopgirl findet sich im Melodrama. Bereits Titel wie *The Shop Girl and Her Master*, *A Disgrace to Her Sex* und *The Shop Soiled Girl* deuten auf eine weit kritischere Sicht hin.[367] In dem zuletzt genannten Stück wird die Heldin vom Sohn des Kaufhausbesitzers, einem „villainous old scoundrel", der die verführerische Gewalt des Konsums verkörpert, sexuell belästigt und auf den Pfad der Verderbnis geführt.[368] Nicht minder tragisch war das Berliner Volksstück *Das Warenhausfräulein* des Amateurdramatikers Otto Reinhardt Popper (hauptberuflich Messingputzer beim Warenhaus Tietz), das 1908 im Rose-Theater aufgeführt wurde.[369] Es wies die für das Melodram charakteristische Gegenüberstellung von Held und Schurke auf, wobei die Schurkenrolle gleich zwei Figuren, der Direktrice und dem Büroleiter, zufiel, sodass der Bruch zwischen Gut und Böse entlang der Grenze zwischen den Klassen beziehungsweise der innerbetrieblichen Hierarchie des Warenhauses verlief. Dieser Klassenkonflikt wurde in *Das Warenhausfräulein* über sexuelle Gewalt ausgetragen: Erst schlagen die Avancen eines ältlichen, schmierigen Kunden für eine Verkäuferin in sexuelle Belästigung um, dann versucht der Büroleiter sie zu vergewaltigen: „Stell' dich doch nicht so – dummes Mädel – natürlich musst du in meine Wohnung kommen –

362 Vgl. Donnerwetter – tadellos!, 8. Bild, 4. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4214.
363 Vgl. Die Nacht von Berlin, 2. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 5140.
364 Chauffeur – in's Metropol!, 2. Akt, 1. Bild, 1. Szene, TSFU, NL Julius Freund 97/02/W174.
365 Ebd.
366 Ebd.
367 Vgl. Aston und Clarke, The Dangerous Woman of Melvillean Melodrama; Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 202.
368 Melville, The Shop Soiled Girl, 1. Akt, 2. Szene, BL, MSS LCP 1910/22.
369 Vgl. Baumgarten, Die Roses und ihr Publikum, S. 31–48.

hier – kann – ich – dich – nicht".[370] Eine solche Szene – sie wurde von der Zensur gestrichen – wäre im populären Musiktheater unvorstellbar gewesen. Obwohl im Melodrama an die Stelle von Flirt und Heiratsanbahnung sexuelle Belästigung und versuchte Vergewaltigung treten, fällt auf, dass das Warenhaus quer durch alle Genres ein erotisch konnotierter Ort war.

Wenn das Theater die Angestellten als Thema und Figuren entdeckte, trug es damit allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungen Rechnung. In Großbritannien, wo der Dienstleistungssektor am weitesten von allen europäischen Ländern vorangeschritten war, stellten die Angestellten in spätviktorianischer Zeit das am schnellsten wachsende Segment der Erwerbsbevölkerung.[371] Auch in Deutschland nahm ihre Zahl in dieser Zeit kontinuierlich zu, wobei sich der Anteil weiblicher Angestellter von zwischen 13 und 18 Prozent im Jahr 1882 auf 38 Prozent im Jahr 1933 erhöhte.[372] Dass die Shopgirls und Verkäuferinnen zuerst die Bühne eroberten, entsprach der realen Entwicklung, denn der Einzelhandel war die erste Branche, die weibliche Angestellte im großen Stil beschäftigte. In Großbritannien gab es vor dem Ersten Weltkrieg etwa eine Million Verkäufer, von denen die Hälfte Frauen waren.[373] In Deutschland erhöhte sich die Zahl der Handlungsgehilfinnen zwischen 1895 und 1907 von 95 246 auf 283 640.[374] Schätzungen zufolge arbeiteten 1908 allein bei den Berliner Warenhäusern 20 000 Angestellte, von denen rund zwei Drittel Frauen waren.[375]

Operetten und Musical Comedies verwiesen zwar mitunter am Rand auf den harten Alltag der Shopgirls, doch ging es ihnen dabei nicht um Sozialkritik. Der Alltag diente vielmehr als Folie, vor der sich der märchenhafte Aufstieg durch eine überraschende Erbschaft oder die Hochzeit mit einem Adeligen nur umso schillernder ausnahm. Trotz der schlechten Entlohnung waren die Angestellten die gesellschaftliche Schicht, für die als erste der Konsum zu einem wichtigen Element des Lebensstils wurde.[376] Darauf spielte das populäre Musiktheater an, wenn es das Shopgirl selbst als Konsumentin zeigte.

Obwohl die Zwischenkriegszeit oft als die eigentliche Epoche der Angestellten gilt, interessierte sich das Unterhaltungstheater nach dem Ersten Weltkrieg deutlich weniger für diesen sozialen Typus. Eine Ausnahme ist der Rechtsreferendar Célestin in *Ball im Savoy* von 1932. Als sich ein Bekannter von Célestins Anwesenheit auf einer so exklusiven Veranstaltung wie dem Ball im Savoy überrascht zeigt, antwortet dieser:

[370] Das Warenhausfräulein, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 4337.
[371] Vgl. ANDERSON, Angestellte in England, S. 60.
[372] Vgl. SCHULZ, Die Angestellten, S. 73.
[373] HOLCOMBE, Victorian Ladies at Work, S. 103–105.
[374] Vgl. SCHMITZ, Über die Lage der weiblichen Handlungsgehilfen, S. 13.
[375] Vgl. COLZE, Berliner Warenhäuser, S. 36f. Allein das Warenhaus Wertheim beschäftigte schon 1899 3020 Angestellte, davon zwei Drittel Frauen, das Warenhaus Tietz 1640, davon 1224 Frauen; siehe KÖRNER, Die Warenhäuser, S. 138.
[376] Vgl. COYNER, Class Patterns; SPREE, Angestellte als Modernisierungsagenten; TORP, Konsum und Politik; sowie den Abschnitt über das Angestelltenpublikum.

Ja, lieber Freund, weil sie mich sonst nur in meiner Kanzlei sehen, in meinem Arbeitsrock. Ja, sehen Sie, der Ball im Savoy ist die einzige Freude meines Lebens, der einzige Abend im Jahr, auf den ich mich Monate lang freue. […] Nun sitze ich zwölf Monate lang als Konzipient in einem finsteren Büro, laufe von Gericht zu Gericht, schmiere Akten, plage mich für vierhundert Francs monatlich, (wieder lustig) aber ich bin zufrieden. Ich stehe allein auf der Welt, habe für niemand zu sorgen, und erspare mir noch soviel, daß ich einmal im Monat ins Kino gehen kann und einmal im Jahr auf diesen Ball, im blumengeschmückten Frack.[377]

Dieser Monolog liest sich, als hätten die Librettisten zuvor Siegfried Kracauers Reportage oder Susanne und Otto Suhrs soziologische Untersuchungen über die Angestellten gelesen. Als jemand, der die harte, ungeliebte Arbeit in der spärlichen Freizeit vergessen will, ist Célestin geradezu der Idealtypus des Angestellten der Weimarer Zeit. Die Angestellten, die von ihrem Gehalt im Monat kaum mehr als einmal ins Theater gehen konnten, mögen sich deshalb in Célestin wiedererkannt haben – was diesem die Teilnahme am Ball im Savoy war, war ihnen der Besuch von *Ball im Savoy*. Dass solche Figuren nun nur noch am Rand vorkamen, dürfte seinen Grund vor allem darin gehabt haben, dass die Angestellten inzwischen den Reiz des Neuen verloren hatten. Mittlerweile prägten sie das Bild der Stadt, wie etwa *Das Lied vom Autobus* aus der Revue *Drunter und Drüber* zeigt:

An einem Morgen gegen neun
Stieg mal ein kleines Fräulein ein
In einen Autobus am Zoo,
Als ich grad' fuhr in mein Büro.
Wir fuhren beide in die Stadt,
Doch eh' er Mut gesammelt hat,
Da stieg die Kleine aus
Direkt vor Wertheims Warenhaus.
Ich blickte ihr nach mit betrübtem Gesicht
Und dachte mir: Morgen entgehst du mir nicht![378]

Er arbeitet im Büro, sie im Warenhaus, morgens auf dem Weg zur Arbeit und abends auf dem Rückweg begegnen sie sich im Autobus – welches Bild zeigte besser, dass Erwerbsarbeit für unverheiratete, junge Frauen inzwischen selbstverständlich geworden war? Anders als die Stücke der Vorkriegszeit, die in immer neuen Variationen die Begegnung von (meist weiblichen) Angestellten mit (meist männlichen) Kunden durchgespielt hatten, teilten Frauen und Männer nun dasselbe Los. Begegnungsraum der Geschlechter war nicht länger das Kaufhaus, sondern der öffentliche Nahverkehr. Wo sich Célestin wie eine Illustration von Otto Suhrs Untersuchung über die Lebenshaltung der Angestellten ausnimmt, erinnert *Das Lied vom Autobus* an Susanne Suhrs Beschreibung der morgendlichen und abendlichen Großstadtstraße mit dem „Heer von jungen Mädchen und Frauen, die eilig zur Arbeit in die großen Geschäftshäuser streben oder müde von der Arbeit kommen".[379]

Obgleich die Repräsentationen sozialer Klassen auf der Bühne des populären Musiktheaters zumindest teilweise auf reale Vorbilder zurückzuführen sind,

[377] Grünwald und Löhner-Beda, Ball im Savoy, S. 76.
[378] Haller et al., Drunter und Drüber, 1. Akt, 4. Lied: Das Lied vom Autobus.
[379] Suhr, Die weiblichen Angestellten, S. 3f.

zeichnete dieses insgesamt ein extrem verzerrtes Bild der britischen und deutschen Gesellschaft. Während das Proletariat und die traditionellen Mittelschichten fast gar nicht vorkamen, waren Aristokratie und Angestellte, gemessen an ihrer gesellschaftlichen Bedeutung, stark überrepräsentiert. Die Adelsobsession überrascht vielleicht am wenigsten, denn zum einen führte der Bedeutungsverlust des Adels zu einer vermehrten gesellschaftlichen Auseinandersetzung und läutete dessen retrospektive Idealisierung ein, zum anderen besaß er einen bühnenwirksamen Glamour. Hinzu kam, dass der Umgang mit dem Adel nicht eben von Ehrerbietung und Sentimentalität geprägt war. Überwiegend erschien er als eine Kaste, der keine Träne hinterhergeweint wurde.[380] Und nicht zuletzt war der Adel eine Referenz, an der sich die Mittelschichten maßen.

Während die Aristokratie in den Augen vieler Zeitgenossen der Vergangenheit angehörte, verhielt es sich mit den Angestellten genau umgekehrt: sie standen als neue Sozialformation symbolisch für Modernität. Indem das populäre Musiktheater den Typus der – noch dazu weiblichen – Angestellten aufgriff, thematisierte es die Moderne selbst und stellte seine eigene Aktualität unter Beweis. Darüber hinaus spielte es Adelige und Angestellte, die sich im wirklichen Leben kaum je begegneten, nicht gegeneinander aus, sondern brachte sie zusammen: und zwar meist ganz wörtlich in Form einer Standesunterschiede überwindenden Hochzeit, einer bis heute beliebten Form des Happy Ends.

So fantastisch und realitätsfern die Geschichte von dem Shopgirl, das einen Earl heiratet, auch gewesen sein mag, verbarg sich dahinter doch eine gesellschaftliche Wirklichkeit der Jahrhundertwende – wenn auch in Form einer Utopie. Arthur Kahane brachte dies auf den Punkt, wenn er über die Operette meinte, sie glaube „an die Versöhnung der sozialen Klassen durch das Sakrament der Verlobung".[381] Je mehr ‚Klasse' zu einer allumfassenden Kategorie wurde, je heftiger die sozialen Klassen aufeinanderprallten und sich voneinander abzusetzen bestrebt waren, umso größer wurde vor allem bei den Angehörigen der zwischen Ober- und Arbeiterschicht eingekeilten Mittelschicht die Sehnsucht nach einem Ausgleich zwischen den Gegensätzen. Das Unterhaltungstheater griff diese Sehnsucht auf und befriedigte sie, indem es Brücken über die sozialen Gräben hinweg schlug. Musical Comedy, Operette und Revue verspotteten die Aristokratie, feierten soziale Aufsteiger und zeigten eine flexible Gesellschaft, in der die einstige Elite verarmte und die Tüchtigen zu Reichtum kamen, in der letztlich aber immer alle Parteien profitierten: die Angestellten durch den sozialen Aufstieg und der Adel durch eine Injektion frischen Blutes. Das populäre Musiktheater blendete die gesellschaftlichen Gegensätze nicht aus, glaubte aber daran, dass sie überwindbar waren.

[380] Man denke an Romane wie *Der Stechlin* von Theodor Fontane oder *Brideshead Revisited* von Evelyn Waugh; siehe dazu auch PLATT, Aristocracies of Fiction.

[381] KAHANE, Theater, S. 155.

Geschlecht

„Eine der großen weltgeschichtlichen Veränderungen, die sich in unserer Zeit anbahnt, zaghaft und nachhaltig zugleich, betrifft die Stellung der Frau“, schreibt Thomas Nipperdey über das wilhelminische Deutschland und diese Feststellung gilt genauso für Großbritannien, wo Frauen schon früher begonnen hatten, sich zu organisieren.[382] Mehr als unterschwellige gesellschaftliche Veränderungen – wie die zunehmende weibliche Erwerbsbevölkerung – wurde die Frauenbewegung als Bedrohung und Herausforderung begriffen, denn was zur Disposition stand, war nichts weniger als das „Selbstverständnis des Mannes“.[383] Das Theater griff die Dynamisierung der Geschlechteridentitäten auf. Beziehungen zwischen Frauen und Männern standen im Zentrum der allermeisten Stücke und die Bühne war einer der wichtigsten Orte, an denen die Gesellschaft der Jahrhundertwende die Konfrontation zwischen traditionellen und modernen Geschlechteridentitäten durchspielte.

In kaum einem Stück wurde diese Konfrontation so handfest durchexerziert wie in der heute vergessenen Operette *Die verkehrte Welt*, deren Libretto von Julius Freund stammte. Die Handlung begann auf hoher See, an Bord eines Schiffs, auf das eine Gruppe Berliner Männer auf der Flucht vor den Frauen entwichen war:

> Ach, diese Weiber! Zu Hampelmännern haben Sie uns gemacht! Während wir uns in tausend Rücksichten erschöpfen und vor lauter Galanterien ersterben, stehlen sie uns ein Recht nach dem andern. In jeden Beruf schleichen sie sich ein, ihre Gymnasien haben sie sich erobert, Politik wollen sie mitmachen, auf diese schrecklichen Frauenversammlungen verkünden die Rednerinnen bereits als Novum des nächsten Jahrhunderts: ‚Das Jahrhundert der Frau!‘ Ich danke![384]

Wenn die Operette das 20. Jahrhundert als ‚Jahrhundert der Frau‘ imaginierte, lag sie ganz im Trend der Zeit, denn diese Vorstellung gehörte zu den am weitesten verbreiteten Zukunftserwartungen um 1900.[385] Wie diese Zukunft aussehen würde, erlebten die Protagonisten von *Die verkehrte Welt* am eigenen Leib, als sie nach einem Schriffsbruch auf dem Grund des Meeres stranden, wo die Herrschaft der Frau bereits etabliert war:

> Die Herrn hier unten sind die Frau’n –
> Und eine Null ist jeder Mann!
> Wir sind das schwächere Geschlecht,
> Wir müssen stets am Kochherd liegen
> Strümpfe stopfen, Möbel klopfen,
> Und die kleinen Babys wiegen,
> Doch dafür – wenn’s uns grade recht –
> Dürfen wir in Ohnmacht fliegen,
> Die Nerven auch die Migräne
> A – ach! Sind uns’re Domäne!
> Frau’n als Banquiers spekuliere’n,
> Frau’n im Parlament debattir’n,

[382] Nipperdey, Deutsche Geschichte 1866–1918, 1. Bd., S. 73; Blom, The Vertigo Years, S. 219–231.
[383] Gay, Die Erziehung der Sinne, S. 189.
[384] Die verkehrte Welt, 1. Bild, 2. Szene, TSFU, 97/02/W177.
[385] Frevert, Die Zukunft der Geschlechterordnung, S. 147.

Aus Frau'n besteht das Militair,
Der Mann läuft blos so nebenher.[386]

In diesem Lied, wie in den folgenden Szenen, stellte Julius Freund die bestehende Geschlechterordnung systematisch auf den Kopf. Eigenschaften und Verhaltensweisen, die traditionell als männlich galten, legten hier die Frauen an den Tag und umgekehrt: Männer kochen und wiegen die Babys, Frauen spekulieren an der Börse und debattieren im Parlament. Damit griff Freund den jahrhundertealten Topos der verkehrten Welt auf, der – wie der Karneval – die bestehenden sozialen Verhältnisse in ihr Gegenteil verkehrt.[387]

Die Idee, den Topos der verkehrten Welt zu benutzen, um die vorgestellten Veränderungen in den Geschlechterhierarchien zu thematisieren, war zunächst wenig originell, denn das „Modell einer verkehrten Welt, in Gedichten, Liedern, Theatersketchen, Kurzgeschichten, Schwänken, Karikaturen verpackt, überschwemmte um die Jahrhundertwende den Entertainment-Markt und trug zur öffentlichen Konjunktur des Geschlechter-Themas bei".[388] Kein anderer Text aber trieb die Verkehrung so genüsslich und so erschöpfend auf die Spitze wie *Die verkehrte Welt*. Julius Freund machte es sichtlich Vergnügen, sich Szenen auszudenken, die die realen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern ins Gegenteil verkehrten. So beobachten die Berliner, wie ein Junge von einer Gruppe von Studentinnen belästigt wird oder wie ein Mann seine Frau um mehr Haushaltsgeld anflehen muss.[389] Wer die künstlerische Inversion rückgängig macht, erhält einen Eindruck von den tatsächlichen Geschlechterverhältnissen um 1900. Zu der geschlechtsspezifischen trat noch eine politische Komponente, wenn die Berliner auf August trafen, einen jungen Mann, der ganz unter dem Pantoffel seiner Tante „Bebeline" stand – die verkehrte Welt war offensichtlich nicht nur ein Matriarchat, sondern auch eine Sozialdemokratie.[390] Die Herrschaft der Frauen mit August Bebel zu assoziieren, lag aufgrund dessen 1879 erstmals veröffentlichtem Buch *Die Frau und der Sozialismus* nahe, in dem er die Gleichberechtigung der Frau gefordert und einen sozialistischen Zukunftsstaat skizziert hatte, in dem diese verwirklicht war. Für Julius Freund – wie für viele Männer – trug diese Vision aber eher dystopische Züge.

So minutiös Julius Freund seine verkehrte Welt ausgestaltete, so viel Mühe verwendete er darauf, am Ende die reale Welt wiederherzustellen, und zwar gleich auf doppelte Weise: Denn erst stacheln die Berliner die Männer zur Revolution gegen die Frauen an, dann stellen sie aufwachend fest, dass sie alles nur geträumt haben. Roger Chartier meint, dass „die Verkehrten Welten durchweg im konservativen Sinne wirken, da die Umkehrung der Hierarchien als ebenso unmöglich und absurd hingestellt wird wie der Stellentausch von Himmel und Erde oder Luft und Wasser". Zum Lachen reizen die Umdrehungen der Verhältnisse nur, „wenn sie die Realität im Grunde unangetastet und die tiefsitzenden Ängste im

386 Die verkehrte Welt, 1. Bild, 4. Szene, TSFU, NL Freund 97/02/w177.
387 Chartier, Die verkehrte Welt, S. 73.
388 Frevert, Die Zukunft der Geschlechterordnung, S. 149.
389 Die verkehrte Welt, 2. Bild, 1. Szene, TSFU, NL Freund 97/02/w177.
390 Ebd., 2. Bild, 9. Szene und 4. Bild, 8. Szene.

Unbewußten lassen".[391] Diese Lesart des Topos von der verkehrten Welt kann auch für *Die verkehrte Welt* Gültigkeit beanspruchen. Allerdings bleibt die Erfahrung nicht ohne Folgen für die Männer, die von ihrer am Beginn zur Schau gestellten Misogynie geheilt werden; einer von ihnen entschließt sich sogar zur Heirat. Überhaupt ist fraglich, welcher Teil des Stücks den größeren Eindruck beim Publikum hinterließ, das versöhnliche Ende oder die Imagination einer Welt, in der die Frauen buchstäblich die Hosen anhaben. Kurz: versteckte der konservative Plot einen subversiven Gehalt oder diente der subversive Mittelteil nur als Vorlage zur Rechtfertigung des Bestehenden? Von Freund zweifellos antifeministisch konzipiert, ließ *Die verkehrte Welt* durchaus widersprüchliche Interpretationen zu. Trotz Freunds Bemühungen, die Inversion wieder rückgängig zu machen, nahmen einige Zuschauer Anstoß an der Handlung des Stücks. Der *Berliner Lokal-Anzeiger* beispielsweise beklagte sich über die „Liebesscenen, die unästhetisches Mißbehagen wecken und in ihrer Perversität das gesunde Empfinden verletzen".[392] So dokumentierte das Stück anschaulich das Unbehagen und die Verunsicherung der Männer angesichts der Herausforderung traditioneller Geschlechterrollen. Für Julius Freund und seine Zuschauer traf somit zu, was für alle galt, die gegen die Frauenbewegung polemisierten: Sie „taten sich zweifellos viel auf ihren Witz zugute, doch hinter ihren aggressiven Späßen lauerte die Angst".[393]

Das war ein internationales Phänomen. So ist es kein Zufall, dass *Die verkehrte Welt* auf einer französischen Operette namens *Le Royaume des femmes* basierte.[394] Ein britisches Pendant aus dem Bereich des populären Musiktheaters ist zwar nicht bekannt, der dystopische Roman *The Revolt of Man* von Walter Besant entwickelte aber ein ganz ähnliches Szenario. Auch hier herrschen die Frauen, um am Ende durch eine Revolution der Männer gestürzt zu werden.[395] Überdies gab es in Großbritannien eine ganze Reihe von „anti-suffrage plays".[396] Die Musical Comedies hingegen hielten sich auffallend zurück mit polemischen Attacken gegen die Frauenbewegung. Stattdessen stellten sie eher eine Art ‚Heilung' der Suffragetten in Aussicht, wie sie die Protagonistin von *Nelly Neil* erfährt, die als Sozialistin und Suffragette beginnt, um am Ende kleinlaut einzugestehen:

I long to be admired and I'm very fond of dress,
I'm just like every other girl
Perhaps you have suspected I'm a sort of suffragette,
Because I want to set the people free,
But really I'm like every other girl you met,
And in my heart I only want to be –
Just something pretty.[397]

[391] CHARTIER, Die verkehrte Welt, S. 78.
[392] Das Metropol-Theater, BERLINER LOKALANZEIGER, 27. 12. 1899.
[393] GAY, Erziehung der Sinne, S. 210.
[394] Vgl. BERLINER MORGENPOST, 27. 12. 1899; zur Vorlage siehe GÄNZL, The Encyclopedia, S. 1760 f.
[395] BESANT, The Revolt of Man; siehe dazu GAY, Erziehung der Sinne, S. 213.
[396] Vgl. CARLSON, Comic Militancy, insbes. S. 206 f.
[397] Nelly Neil, 2. Akt, BL, MSS MSS/LCP 1907/1; siehe dazu PLATT, Musical Comedy, S. 95–99, 116 f.

Im Herzen, so die Moral, war selbst die militanteste Suffragette eine Frau, die sich vor allem für Kleidung interessierte, schön aussehen und heiraten wollte. Dieselbe Botschaft verkündete die Operette *Jung-England*, in der die Anführerin der Frauenbewegung nach der Durchsetzung des Frauenwahlrechts alle politischen Ambitionen aufgab: „Aber was kann ich schließlich Besseres verlangen? […] Als in den Hafen der Ehe zu steuern, jetzt, wo meine Mission beendet ist".[398]

Doch die Repräsentation der Geschlechter war mannigfaltiger und ambivalenter, als es die Konzentration auf Themen wie die Frauenbewegung nahelegt. Denn während Stücke wie *Die verkehrte Welt* vor der Vorherrschaft der Frauen warnten, war diese auf der Bühne des populären Musiktheaters bereits weitgehend verwirklicht. Das lässt sich beispielsweise daran ablesen, dass in der Operette „weibliche Stars zu jeder Zeit als Aushängeschild fungierten", angefangen bei Hortense Schneider, Offenbachs schöner Helena und Großherzogin von Gerolstein, bis hin zu Fritzi Massary, der berühmtesten deutschen Diva der Zwischenkriegszeit. Nicht zuletzt ist auf die Bedeutung der weiblichen Ensembles, wie die Gaiety Girls, zu verweisen.[399] Der Präsenz weiblicher Stars korrespondierten die Stücke inhaltlich, ablesbar schon an Titeln wie *A Gaiety Girl*, *The Shop Girl* oder *Die keusche Susanne*. Frauen standen im Zentrum und trieben die Handlung voran.

Männliche Charaktere waren in den Operetten dagegen meist schwach und kamen „in strikter Verkehrung des Alltags, allesamt schlechter weg" als die Frauen.[400] Ebenso verhielt es sich im Fall der Musical Comedy, denn auch hier waren die Männer „in general a debilitated lot – faceless manikins immobilised in their adoration of the girl".[401] Den bürgerlichen Geschlechterentwürfen gemäß waren Frauen passiv, emotional und duldend, Männer hingegen aktiv, rational und handelnd – insbesondere auf dem Gebiet der Liebe und der Sexualität. Auf der Bühne hingegen waren es oft die Männer, die zur Passivität verurteilt waren, während die Frauen den aktiven Part übernahmen. Damit befand sich das populäre Musiktheater – im Widerspruch zu seiner Darstellung der Frauenbewegung – auf der progressiven Seite des Geschlechterdiskurses.[402]

Diese vergleichsweise fortschrittliche Haltung wird noch deutlicher, zieht man die Hochkultur zum Vergleich heran. Zwar gab es auch viele Opern, die, wie *Aida*, *Carmen*, *Salome*, *Madama Butterfly* oder *Lulu*, von einer Frau handelten, doch nahm die weibliche Hauptfigur hier nie ein gutes Ende. „Von wenigen Ausnahmen abgesehen, scheitern nämlich alle diese Frauen an ihrem Schicksal", schreibt Sabine Schutte. Die Oper transportierte „die Botschaft, daß eine Frau zugrunde

398 Bernauer und Welisch, Jung-England, S. 179.

399 Linhardt, Inszenierung der Frau, S. 21, siehe auch dort S. 160–166; Kracauer, Jacques Offenbach, S. 164; Schneidereit, Fritzi Massary; Stern, Die Sache, die man Liebe nennt.

400 Klotz, Operette, S. 80; Klotz bezieht sich hier auf die Operette Lady Hamilton, seine Aussage lässt sich aber verallgemeinern.

401 Bailey, Musical Comedy, S. 190; ähnlich Platt, Musical Comedy, S. 114.

402 Vgl. Gay, Erziehung der Sinne, insbes. S. 159–186; Frevert, Frauengeschichte, S. 21; Planert, Antifeminismus, S. 115–118; Budde, Bürgerinnen in der Bürgergesellschaft, S. 250–255; Walkowitz, City of Dreadful Delight, S. 97; Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 13, 191.

gehen muß, wenn sie es wagt oder wenn sie sich gezwungen sieht, Regeln, Gesetze, Tabus, eben ‚Konventionen' zu durchbrechen".[403] Frauen werden entweder „an männliche Wünsche angepaßt […] oder sie müssen den Tod erleiden", weshalb für Schutte die Oper eine eindeutige Lehre vermittelte, nämlich dass „eigenmächtiges und individuelles Verhalten der Frauen sich nicht auszahlt".[404] Demgegenüber zeige die Operette „Liebe als Genuß, Lebensfreude und Teil weiblicher Identität".[405] Während im Bereich der Hochkultur die „gefährliche Frau […] im 19. Jahrhundert nachgerade zu einem der Leitthemen der künstlerischen Einbildungskraft" wurde, findet sich dieser Typus auf der populären Bühne fast gar nicht.[406] Selbst Bebeline in *Die verkehrte Welt* war etwa so furchterregend wie die ungeliebte Erbtante – kein Vergleich zu den *femmes fatales* wie der verführerischen Carmen oder der männermordenden Salome.

Die Repräsentation der Geschlechter im populären Musiktheater war folglich vielschichtig. Einerseits bezog es gegen die Frauenbewegung Stellung und bekräftige die bestehende Geschlechterordnung, andererseits hinterfragte und untergrub es sie, indem es von starken, selbstbewussten und autonomen Frauen handelte, neben denen sich die Männer schwach und lächerlich ausnahmen. Auf diese Weise optierte es für eine Art dritten Weg zwischen Beharrung auf traditionellen Geschlechterentwürfen und vollständiger Emanzipation. Der emanzipierten und politisch engagierten ‚Neuen Frau' stellte es das selbstbewusste, letztlich aber ungefährliche Girl gegenüber, das sich mehr für Kleidung und Konsum als für Politik interessierte und daher die tradierte Ordnung nicht gefährdete.[407]

Nach dem Ersten Weltkrieg nahm sowohl in Berlin als auch in London die Präsenz von Frauen auf der Bühne des populären Theaters weiter zu, wobei es jedoch zu überraschend wenigen Neuentwicklungen kam. Selbst die berühmten Girl-Gruppen, die in der Zwischenkriegszeit beim Publikum – und vielleicht mehr noch bei Kulturkritikern wie Siegfried Kracauer und Walter Benjamin – große Aufmerksamkeit fanden, waren letztlich nichts Neues – auch wenn sich die durchtrainierten Tiller-Girls neben den vergleichsweise üppigen Gaiety Girls in ihren überladenen Kostümen sehr viel moderner ausnahmen. Selbst der Topos von der verkehrten Welt funktionierte immer noch, wie die Szene „Das schwache Geschlecht" aus der Haller-Revue *Wann und Wo* belegt, die abermals die konventionelle Rollenverteilung in ihr Gegenteil verdrehte: während die Frau an der Börse spekuliert, sitzen Gatte und Sohn daheim und machen Handarbeiten.[408] Die Mehrzahl der Operetten und Musical Comedies hatte noch immer eine Frau zum Zentrum und diese trat meist noch selbstbewusster auf als in der Vorkriegszeit. Fritzi Massary herrschte königinnengleich über die Operette und die Komponisten schrieben ihr die Rollen auf den Leib. Leo Fall komponierte für sie *Madame*

403 SCHUTTE, Frauenrollen, S. 149 f.
404 Ebd., S. 152.
405 Ebd., S. 153.
406 GAY, Erziehung der Sinne, S. 220.
407 Vgl. BAILEY, Musical Comedy; PLATT, Musical Comedy, S. 115–117.
408 Vgl. Wann und Wo? Gestern bei Haller!, VOSSISCHE ZEITUNG, 3. 9. 1927.

Pompadour, in Oscar Straus' *Eine Frau, die weiß was sie will* und in Noël Cowards *Operette* gab sie die alternde, aber immer noch angebetete Operetten-Diva, als künstlerisch überhöhte Version ihrer selbst.

Sexualität

Wie im Kapitel über die Zensur gezeigt, war Sexualität eines der Themenfelder, nach denen die Zensoren in den Textbüchern besonders intensiv fahndeten. Ebenso wenig wie im Fall der Politik gelang es ihnen aber, die Bühnenunterhaltung völlig von allem zu säubern, das als anstößig, schlüpfrig oder obszön empfunden werden konnte. Im Gegenteil wurde der populären Bühne sogar oft der Vorwurf gemacht, genau damit ihr Geld zu verdienen – und das keineswegs nur von konservativen Kreisen. Dem Kulturhistoriker Eduard Fuchs zufolge war das Theater „Propagandist und ertragreichster Ausbeuter pornographischer Spekulation" und die Operette nichts anderes „als eine Verherrlichung des erotisch Pikanten".[409] George Bernard Shaw behauptete mit Blick auf die Musical Comedy: „A very large percentage of the performances which take place at present on the English stage under the censorship licence have for their object the stimulation of sexual desire".[410] Auch der Journalist Max Beerbohm, im Gegensatz zu Shaw bekennender Habitué des Gaiety Theatre, meinte, die dort gezeigten Stücke wären „of a wholly sexual order".[411]

Um diese Kritik und die Behandlung von Sexualität auf der Bühne zu verstehen, ist es notwendig, sich die damaligen moralischen Standards vor Augen zu führen. Denn gemessen an heutigen Maßstäben nimmt sich die Bühnenunterhaltung der Jahrhundertwende eher unschuldig aus. Besser als von Sexualität wäre auch von Parasexualität im Sinne Peter Baileys zu sprechen: „Parasexuality then is sexuality that is deployed but contained, carefully channelled rather than fully discharged; in vulgar terms it might be represented as ‚everything but'."[412] Sexualität wurde demnach nicht offen angesprochen, geschweige denn dargestellt, sondern in Form von Anspielungen und Zweideutigkeiten vermittelt, die zwischen den Zeilen mitschwangen und von den Zuschauern erst selbst gedanklich vervollständigt werden mussten. Für die Zensur waren sie deshalb schwer zu greifen. Ein Beispiel von vielen ist eine Szene aus *The Shop Girl*, die der Kritiker William Archer folgendermaßen beschrieb:

> It was only when, in the second act, a newly married husband manifested the utmost impatience to investigate the ‚birth-marks' of his wife, wondered whether ‚we could not find a quiet place here,' and was met by underlined ‚Oh, can't you wait?' – it was not till then, I say, that hisses mingled with the gasps of delight (as a faithful reporter, I am bound to admit) greeted the sportive sallies.[413]

409 Fuchs, Illustrierte Sittengeschichte, S. 449f.
410 Report (1909), S. 48.
411 Max Beerbohm, At the Gaiety, The Saturday Review, 30. 10. 1909, S. 528f., hier S. 528.
412 Bailey, The Victorian Barmaid as Cultural Prototype, S. 151.
413 Archer, The Theatrical ‚World' of 1894, S. 317.

Offensichtlich hatte die beschriebene Szene problemlos die Zensur passiert und tatsächlich nimmt sich der Dialog auf dem Papier harmlos genug aus. Ihren sexuellen Unterton erhielt sie erst durch ihren Kontext, ihre Inszenierung und dadurch, dass das Publikum verstand, was gemeint war, ohne dass die Autoren es ausbuchstabieren mussten. Peter Bailey hat dafür den kaum übersetzbaren Begriff „knowingness" gefunden: „the technique of hints and silences that left the audience to fill the gaps".[414] Die zwischen Gezisch und freudiger Zustimmung schwankenden Reaktionen, mit denen das Publikum die Szene aufnahm, bezeugen, dass ihm dies gelang. Und gerade weil alle wussten, um was es ging, ohne es offen auszusprechen, wirkte die Szene komisch.

Wenn Kritiker wie Fuchs und Shaw das Theater in die Nähe der Pornographie rückten, dann meinten sie allerdings weniger zweideutige Szenen als vielmehr die Zurschaustellung und Inszenierung von Frauenkörpern – ein Element, ohne dass das populäre Musiktheater der Jahrhundertwende in der Tat kaum vorstellbar war. George Edwardes „exploited femininity and the charm of women", wie selbst der ihn bewundernde Walter MacQueen-Pope zugestand.[415] Auch ist es kein Zufall, dass er weibliche Schönheit als eine Ressource beschreibt, die Edwardes ähnlich einer Goldmiene ausbeutete. Die Inszenierung als eine Ware, die jedem Mann, der genug Geld besaß, verfügbar war, war eine der wesentlichen Repräsentationsweisen, die Frauen auf der Bühne erfuhren. Das Shopgirl beispielsweise war nicht nur Verkäuferin und Kundin des Warenhauses, es war auch selbst Konsumgut:

And now that I know a thing or two
And customers find me bonny
I think that the proper thing to do
Is to watch for a wealthy Johnny!
There are plenty strolling round the place
Looking at ribbons and fans and lace,
And it won't be very long you'll see
Till somebody makes a bid for me!
I won't take less than a noble peer
With twenty thousand or more a year;
And when we meet at a Royal hope
You won't say a word of the shop, shop, shop![416]

‚Till somebody makes a bid for me!' – solange bis jemand für sie bot, arbeitete das Shopgirl im Geschäft, um bei der richtigen Gelegenheit sogleich die Identität der Angestellten mit der der Hausfrau und Mutter zu vertauschen. Die romantisch-sentimentalen Plots, die den meisten Operetten und Musical Comedies zugrunde lagen, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass Liebe und Ehe fast immer als kühle geschäftliche Transaktionen behandelt wurden. Da eine Heirat den Brotberuf unnötig machte und den sozialen Aufstieg ermöglichte, profitierte das

[414] Bailey, Musical Comedy, S. 185; siehe auch Kift, The Victorian Music Hall, S. 6; Platt, Musical Comedy, S. 111; Singleton, Oscar Asche, S. 21.
[415] MacQueen-Pope, Carriages at Eleven, S. 103.
[416] The Shop Girl, 1. Akt, BL, MSS LCP 53562.

Shopgirl von ihr ebenso wie der ‚wealthy Johnny', der sich mit ihrer Schönheit schmückte. „In musical comedy", schreibt Peter Bailey, „the bidding and dealing in sexual favours echo the speculative transactions of the market and the risks and rewards of the business deal. Thus sex itself is a resource or commodity".[417] Die vielen Stücke, in denen das Shopgirl im Warenhaus ihren Gemahl kennenlernt, trugen sowohl zu einer Sexualisierung des Konsums als auch zu einer Kommodifizierung der Sexualität bei. Wie die Dirne, in der Walter Benjamin „eine Vorläuferin der Warenwirtschaft" sah, so war auch das Shopgirl „Verkäuferin und Ware in einem".[418] Das galt nicht nur für die Shopgirls der Bühne, denn Verkäuferinnen und Modistinnen standen – ähnlich wie die Schauspielerinnen – in dem Ruf, sich zu prostituieren und nur zum Schein einer Arbeit nachzugehen.[419] Darauf spielte etwa *The Girl from Kays* an, wenn eines der Shopgirls betont, ihr Zimmer läge „at the virtuous end of Regent Street".[420] Dieser Kommentar setzte erneut auf das Vorwissen des Publikums, in diesem Fall auf die Bekanntheit der Regent Street als Ort der Straßenprostitution, deren offene Thematisierung der Lord Chamberlain nie erlaubt hätte.

Obwohl auch die Berliner Zensur immer wieder sexuelle Anspielungen aus den Textbüchern strich, genoss das Metropol-Theater eine größere Freiheit als das Gaiety Theatre. Wiederholt ist in den Besprechungen der Revuen von den „ortsüblichen Frauenfleisch-Paraden ganz gewöhnlichen Kalibers" oder von „Scharen erlesener Mädchenbeine" die Rede.[421] Doch war Berlin wiederum nicht so freizügig wie Paris: Als die französische Schauspielerin Lidia 1899 am Metropol-Theater den Sketch *Coucher d'Yvette* vorführen wollte, eine von vielen Striptease-Szenen, die sich in Paris zu dieser Zeit großer Popularität erfreuten, verweigerte die Berliner Polizei ihre Erlaubnis.[422] In der Folge drehte das Metropol-Theater das Prinzip einfach um. Statt Auskleide- brachte es Ankleideszenen, gegen die die Zensur offensichtlich nichts einzuwenden hatte. In der Revue *Donnerwetter – tadellos!* wohnte das Publikum der „Toilette der Berlinerin" bei.[423] In *Hallo! Die große Revue* bekam es „Die Desmondschülerinnen" zu sehen, vier Schauspielerinnen in Unterwäsche, die Schritt für Schritt einzelne Kleidungsstücke anzogen, bis sie völlig bekleidet waren: „Holt hervor aus Eurem Modemagazin / Zarte seid'ne Strümpfe, um sie anzuziehn, / Einen nach dem andern fein, / Streift sie auf das schlanke Bein".[424] Diese Szene, die mit der Zeile: „Fertig! So wird die Polizei geuzt!", endete, erfreute sich so großer Beliebtheit, dass sie in Form von Bildpost-

417 Bailey, Musical Comedy, S. 188.
418 Benjamin, Das Passagenwerk, S. 439, 55; siehe auch Eitler, Sexualität als Ware und Wahrheit.
419 Vgl. Adams, Women Clerks, S. 28; Walkowitz, Prostitution and Victorian Society, S. 14 f.; Bailey, Musical Comedy, S. 184; Sanders, Consuming Fantasies, S. 22–25, 104 f., 120–124.
420 Zit. nach Bailey, Musical Comedy, S. 184.
421 Metropol-Theater, Vorwärts, 29. 12. 1899; Berliner Morgenpost, 6. 9. 1908.
422 Zobeltitz, Chronik der Gesellschaft, 1. Bd., S. 232; siehe auch Kloos und Reuter, Körperbilder, S. 47.
423 Donnerwetter – tadellos!, 3. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 4214.
424 Hallo! Die große Revue, 4. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 4559.



Abbildung 18: Die ‚Desmondschülerinnen' in der Jahresrevue Hallo! Die große Revue *von 1909 – erstes Bild einer Ankleideszene.*

karten weiter vermarktet wurde (Abbildung 18).[425] Für Pariser Verhältnisse waren solche Szenen vielleicht harmlos, in London aber wäre dies undenkbar gewesen. Hier lief die Zensur schon Sturm, wenn sich ein Schauspieler auf der Bühne seiner Hose entledigte.[426]

Sobald 1919 die Zensur abgeschafft worden war, brach eine Welle von Nacktrevuen über Berlin herein, die nichts mehr der Fantasie überließ. Niemand setzte mehr auf Nacktheit als James Klein an der Komischen Oper. Titel wie *Berlin ohne Hemd*, *Alles nackt*, *Zieh dich aus* und *Tausend nackte Frauen* waren Programm. Selbst der Kritiker Stefan Großmann, der den künstlerischen Einsatz von Nacktheit auf der Bühne grundsätzlich verteidigte, meinte: „So wie man im Kriege mit Suppenwürfeln handelte, so handelte man im Frieden mit hunderten von Frauenschenkeln, Frauenbrüsten, Frauenrücken, wie sie die Welt noch nicht gesehen".[427] Kleins Konkurrenten, Hermann Haller am Admiralspalast und Erik Charell am Großen Schauspielhaus, mochten Körper künstlerischer inszenieren, ihre Revuen setzten aber genauso auf nackte Haut.[428] Dieser Trend war in Berlin vielleicht am hemmungslosesten, aber die Revuen der Folies-Bergère in Paris oder die Ziegfeld Folies in New York warteten mit ähnlichen Attraktionen auf. In London war der-

[425] Ebd.
[426] Eintrag zu *The Sandow Girl* vom 12. 8. 1907, BL, Add. MS. 61952.
[427] Stefan Großmann, Inszenierung der Nacktheit, FÜR DICH! REVUE-MAGAZIN UND PROGRAMM. Charellrevue 1925–1926, Berlin 1925 (ohne Seitenzahlen).
[428] Vgl. JANSEN, Glanzrevuen; FLEIG, Tanzmaschinen; LEHNE, Massenware Körper.

gleichen erst Ende der 1930er Jahre zu sehen und selbst dann nur in dem kleinen, abseits gelegenen Windmill Theatre.[429]

Die Mode der spektakulären Glanzrevuen mit viel nackter Haut verlor allerdings bald wieder an Anziehungskraft; mit der Weltwirtschaftskrise war sie vorbei. Stattdessen spielten die Theater nun wieder vermehrt Operetten. Diese setzten stärker auf den Glamour des bekleideten Körpers und zelebrierten die freiere Sexualität auf subtilere Art. In *Eine Frau, die weiß, was sie will* beispielsweise schwärmt der junge Raoul, zum Verdruss seiner Verlobten, für die alternde Operettendiva Manon Falconetti (gespielt von Fritzi Massary), die nicht nur eine uneheliche Tochter hat, sondern überhaupt eine ausgesprochene Liberalität in Liebesdingen an den Tag legt:

Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben,
kein Verhältnis haben,
kein Verhältnis haben?
Ist sie hübsch, wird man sagen:
Na die muss doch eins haben,
na die muss doch eins haben, s'wär zu dumm!
Na und wenn man schon so redet und sie hat keins –
ja, dann ist es doch viel besser gleich, sie hat eins!
Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben?
Können Sie mir sagen warum?[430]

Das Vorrecht, das die Operetten den Männern schon lange eingeräumt hatten, nämlich Verhältnisse zu unterhalten, wird hier ganz selbstverständlich auch der Frau zugesprochen. In Großbritannien war man zu Derartigem noch nicht bereit. In *Mother of Pearl*, wie diese Operette am Gaiety Theatre hieß, behandelte der Song zwar ebenfalls die üble Nachrede, jedoch war er weit weniger erotisch aufgeladen.[431]

In der Operette *Ball im Savoy* aus dem Jahr 1932 vermittelt schon das Bühnenbild des zweiten Aktes die Gleichberechtigung der Geschlechter, denn es zeigt zwei nebeneinanderliegende Separees: in dem einen befindet sich Aristide mit einer argentinischen Tänzerin, nebenan seine, von ihm in der heimischen Wohnung vermutete, Ehefrau Madeleine mit dem unerfahrenen Célestin. Aristide, drauf und dran den Ehebruch zu vollziehen, macht sich plötzlich Sorgen um die Treue seiner Frau und will zu Hause anrufen. Als Madeleine das hört, lässt sie das Gespräch zu sich ins Nebenzimmer durchstellen, um ihre eigene Anwesenheit auf dem Ball zu verschleiern. Daraufhin versichern sich beide gegenseitig ihre Treue – in Gegenwart des/der potentiellen Geliebten.[432]

Obwohl alles darauf angelegt ist, wird der Ehebruch, der fortwährend als heimliches Ziel der Männer und als Rache der Frauen wie ein Damoklesschwert über den Handelnden der Operetten schwebt, nicht vollzogen. Denn letztlich kennt die

429 Vgl. Walkowitz, Nights Out, S. 253–285.
430 Grünwald, Eine Frau, die weiß, was sie will, S. 114.
431 Vgl. Mother of Pearl, 3. Akt, BL, MSS LCP 1932/38.
432 Grünwald und Löhner-Beda, Ball im Savoy, 2. Akt, S. 97–100.

Operette den sexuellen Kontakt „nur legitim".[433] Die Spannung, die im Laufe der Handlung aufgebaut wird, entlädt sich im letzten Akt, wenn die Verwechslungen aufgeklärt werden und die von Beginn an füreinander bestimmten Charaktere zusammenfinden. Am Ende von *Die verkehrte Welt* wird die männliche Vorherrschaft wiederhergestellt; im letzten Akt von *Eine Frau, die weiß was sie will* stellt sich heraus, dass Raouls Verlobte die lange vermisste Tochter der Falconetti ist, worauf alle sich versöhnt in die Arme fallen; im Finale von *Ball im Savoy* wird die Scheidung in letzter Minute abgewendet, als offenbar wird, dass weder Aristide noch Madeleine untreu geworden sind. Das populäre Musiktheater spielte mit der Vorstellung des Ehebruchs, so wie es an anderer Stelle mit sexuellen Beziehungen zwischen Europäern und Asiaten spielte. Letztlich aber blieben alle diese Stücke den bestehenden Konventionen verhaftet, die sie am Ende – meist in Form einer Hochzeit – bestätigten und legitimierten. Dennoch wurde das Spiel mit dem Verbotenen, die Äußerungen von Fuchs und Shaw legen es nahe, zumindest von Teilen des Publikums als sexuell aufreizend wahrgenommen.

Bislang wurde Sexualität selbstverständlich als Heterosexualität begriffen. Da Homosexualität zu „den größten Tabus des 19. Jahrhunderts" gehörte und allenfalls im Verborgenen gelebt werden konnte, liegt es nahe, dass sie auf der Bühne nicht vorkam.[434] Doch auch diesbezüglich gab es – wenn auch wenige – Ausnahmen. Im Bereich des Kunsttheaters erschienen in den 1920er Jahren einige Stücke, die, wie Hermann Sudermanns *Die Freundin*, Frank Wedekinds *Lulu* oder Ferdinand Bruckners *Krankheit der Jugend*, homosexuelle Beziehungen behandelten, allerdings primär zwischen Frauen.[435] Und auch am Ende von *Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben* heißt es: „Man sagt ihr nach, man tratscht herum, / sie ist auch außerdem ein bisschen andersrum!"[436] Vor dem Ersten Weltkrieg wäre eine solche Anspielung wohl kaum möglich gewesen. Ähnliches gilt für Noël Cowards Lied *We All Wore Green Carnation*, in dem es hieß: „And as we are the reason for the ‚Nineties' being gay, / We all wear a green carnation".[437] Die grüne Nelke war eine Anspielung auf Oscar Wilde, weshalb ‚gay' in diesem Kontext wohl weniger fröhlich, als vielmehr schwul meinte – wahrscheinlich das erste Mal, dass das Wort in diesem Sinne auf der Bühne verwendet wurde (wobei allerdings ein gewisses Maß an *knowingness* nötig war, um diese Anspielungen zu verstehen). Der Zensor hatte zwar den Verdacht, dass „the ‚green carnation' young men in Act III might be offensively bi-sexual", ließ die Szene aber dennoch unbeanstandet.[438] Ein Grund dafür war wahrscheinlich, dass Coward, obwohl selbst homosexuell, ein entschieden abschätziges Porträt der Dandys zeichnete, das im Einklang

433 Frey, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg', S. 144.
434 Bösch, Öffentliche Geheimnisse, S. 43, dort auch zum Kontext S. 43–51.
435 Vgl. Schäfer, Theater, Theater!; zu Großbritannien siehe de Jongh, Not in Front of the Audience.
436 Grünwald, Eine Frau, die weiß was sie will, S. 114.
437 Bitter Sweet, 3. Akt, BL, MSS LCP 1929/32.
438 Zit. nach Hoare, Noël Coward, S. 206, dort auch zum Kontext.

mit gesellschaftlichen Klischees und Vorbehalten gegenüber homosexuellen Männern stand.

Doch selbst solche dezenten Anspielungen muss man suchen. Weit häufiger war, vor allem in Großbritannien, Travestismus. Zahlreiche Music Hall-Stars lebten davon, das jeweils andere Geschlecht auf der Bühne zu verkörpern. Die bekannteste Männer-Darstellerin und eine der bestbezahltesten Schauspielerinnen vor dem Ersten Weltkrieg war Vesta Tilley, die zahlreiche Liebesbriefe von Frauen erhielt und so etwas wie eine Symbolfigur der lesbischen Subkultur ihrer Zeit war. Ihr männliches Publikum kopierte wiederum ihren Kleidungsstil, weshalb sie zugleich als Trendsetterin der edwardianischen Männermode fungierte.[439] Solche Ambivalenzen prägten den Travestismus generell. Wenn Frauen in Männerkleidung auftraten, konnte das heißen, dass sie sprichwörtlich die ‚Hosen anhatten'; häufiger aber diente Männerkleidung gerade dazu, die weibliche, sonst unter weiter Kleidung verborgene Silhouette zu unterstreichen. So hielt am Ende der Revue *Hurra! Wir leben noch!* das Ballett eine militärische Parade in enganliegenden, dekolletierten Fantasie-Uniformen ab.[440] Oft waren Travestien darauf angelegt, das Publikum zum Lachen zu bringen, indem sie Geschlechteridentitäten überspitzten und persiflierten. Dadurch stellten sie sie aber zugleich infrage, wie Judith Butler meint, zeigten sie doch „that what we take to be ‚real', what we invoke as the naturalized knowledge of gender, is in fact, changeable and revisable reality".[441] Kurz, wie *Die verkehrte Welt* zogen Travestie-Szenen in Zweifel, ob die gesellschaftlich sanktionierten Rollenbilder und Identitätsangebote tatsächlich biologisch und natürlich oder nicht vielmehr veränderliche soziale Konstrukte waren.

Jüdische Charaktere

Juden spielten nicht nur im Publikum und als Schauspieler eine wichtige Rolle, sondern – zumindest in Berlin – auch thematisch auf der Bühne. Das Metropol-Theater ist hierfür wiederum ein gutes Beispiel. Kaum eine der hier bis zum Ersten Weltkrieg gespielten Operetten oder Revuen kam ohne jüdische Charaktere aus. Vor allem die Figur des jüdischen Schelms findet sich sehr häufig – bezeichnenderweise stets von Guido Thielscher gespielt, wohingegen Fritzi Massary durchweg nicht-jüdische Figuren verkörperte.[442] Eines der besten Beispiele für die Repräsentation jüdischer Themen auf der Bühne des Metropol-Theaters ist eine Szene aus *Das muß man seh'n!*, in der ein „komischer Junge in Matrosenanzug" auftritt, bei dem ein „leicht jüdischer Accent" auffällt (Abbildung 19):

Pückler:	Ja, ich bin unberufen zu gesund sechs Monate als ausgetauschtes Kind bei die Gebrüder Herrnfeld in Pension gewesen.
Compére:	Junge Junge, ich glaube, Dein Papa wird vor Wut platzen, wenn er dich so wiedersieht.

[439] Vgl. Bratton, Beating the Bounds; Breward, The Hidden Consumer, S. 241–255.
[440] Vgl. Hurra! Wir leben noch!, 7. Bild, TSFU, NL Julius Freund 97/102/W184.
[441] Butler, Gender Trouble, S. xxiii; ähnlich Garber, Vested Interestes, S. 20.
[442] Vgl. Otte, Jewish Identities, S. 239–244, 258–276.



Abbildung 19: Fritzi Massary als Herrnfeld-Tochter und Guido Thielscher als der ‚kleine Pückler' in der Jahresrevue Das muß man seh'n! *von 1907.*

Pückler: Nu wenn schon! Platzt er – platzt er! An die antisemitischen Schmonzes glaub ich sowieso nicht mehr. Den roten Manasse habe ich sogar persönlich kennen gelernt und er ist ein sehr netter, gediegener Mensch kann ich Ihnen sagen. Ja! Und alle Abend bin ich bei meinen Pflegeeltern im Theater gewesen! Da hab ich noch kennen gelernt – was man so nennt – Heimatkunst!![443]

Obwohl der ‚kleine Pückler' durch Sprache, Akzent und andere Details zunächst als jüdische Klischeefigur erscheint, werden diese Klischees im Folgenden genüsslich dekonstruiert. Denn wie schnell klar wird, handelt es sich bei ihm gar nicht um einen jüdischen Knaben, sondern um den Sohn des Grafen Walter von Pückler, einem der bekanntesten und rabiatesten Antisemiten des wilhelminischen Deutschlands, der in Volksversammlungen für eine Vertreibung der Juden aus Deutschland mit dem „Dreschflegel" aufrief.[444] Sein Sohn ist allerdings im Zuge eines Kinderaustauschs bei der Familie Herrnfeld gelandet, den Inhabern des bekanntesten Berliner Jargon-Theaters – eine Erfahrung, die ihn, wie er selbst feststellt, von dem „antisemitischen Schmonzes" seines Vaters geheilt hat.[445]

[443] Das muß man seh'n!, 5. Bild, 7. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.
[444] PULZER, Die Entstehung des politischen Antisemitismus, S. 162.
[445] Das muß man seh'n!, 5. Bild, 8. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915.

Dagegen war die Tochter der Herrnfelds für ein halbes Jahr auf Pücklers Gut Klein-Tschirne erzogen worden, wo sie die Sprache und Gepflogenheiten einer ostelbischen Junkerin angenommen hatte:

Herrnfeld:	Fräulein Herrnfeld, Rosalie Herrnfeld, Tochter der Gebrüder Herrnfeld, als ausgetauschtes Kind 6 Monate bei Pückler auf Klein-Tschirne (*Auf den Buben zu*) Tag Teut! Deutschen Händedruck!
Pückler:	Grüß Gott, Salchen, Du siehst unberufen sehr gut aus.
Herrnfeld:	Ist mir auch nichts abgegangen da draussen bei Deinem alten Herrn, in der frischen schönen Landluft. Ich beneide dich förmlich! Jetzt wirst Du bald wieder auf die Jagd gehen!
Pückler:	Wieso ich? Hayfisch geht zur Jagd!
Herrnfeld:	Wirst wieder flotte Attacken reiten!
Pückler:	Nein! Nein! Ich bin sechs Monate bei den Herrnfelds gewesen – ich steig auf kein Pferd!
Herrnfeld:	Und ich werde all die netten, ulkigen Abende nicht mehr miterleben, wenn Dein Papa so vom Podium heruntergedonnert hat, bis der Blaue die Mütze aufsetzte und uns auflöste.[446]

Nachdem die erste Szene den Antisemitismus parodierte, indem sie verbreitete Stereotype über Juden auf die Spitze trieb und entlarvte, galt in der folgenden Szene der Spott den preußischen Junkern, die tagein tagaus zur Jagd gehen und ‚flotte Attacken reiten'. Doch die Herrnfeld-Tochter blieb im Vergleich zu dem ‚kleinen Pückler' farblos, denn auch in der zweiten Szene steht die Läuterung des Antisemiten im Vordergrund.

Wenn die Revue vorführte, wie innerhalb von nur sechs Monaten aus dem Antisemiten ein Klischee-Jude und aus dem jüdischen Mädchen eine Junkerin geworden war, bezog sie Stellung in der Debatte über Vererbung und Milieu. Sie zeigte, dass nicht die Abstammung ausschlaggebend dafür war, wie sich eine Person entwickelte, sondern ihre Erziehung. Ein Milieu-Wechsel konnte eine vollständige Transformation der Persönlichkeit zur Folge haben. Damit erteilte Julius Freund allen sozialdarwinistischen und rassistischen Theorien eine klare Absage. Stattdessen betonte er, dass selbst über extreme politische und weltanschauliche Gräben hinweg eine Verständigung möglich war. Das Schlusswort des Compère machte diese Moral noch einmal ganz explizit: „Ich sehe mit Vergnügen, dass das System vortrefflich ist, dass die jungen Herrschaften durch den Austausch die Lücken ihres Wesens in wahrhaft wunderbarer Weise ausgefüllt haben".[447]

Auf der Londoner Bühne spielten jüdische Charaktere nicht annährend dieselbe Rolle wie auf der Berliner. Wer nach antisemitischen Klischees fahndet, wird am ehesten noch im Sprechtheater fündig, etwa in der Figur des zwielichtigen Verführers Svengali in *Trilby*, nicht jedoch in der Musical Comedy.[448] Wie Len Platt feststellt, beteiligte diese sich im Gegensatz zu anderen Genres und Medien nicht an der antisemitischen Hetze.[449] Einer der wenigen jüdischen Charaktere in

446 Ebd.
447 Ebd. zur Deutung der Szene siehe auch Otte, Jewish Identities, S. 258–264.
448 Vgl. Taylor, Svengali.
449 Platt, Musical Comedy, S. 79.



Abbildung 20: Willie Edouin als Max ‚Piggy' Hoggenheimer in der Musical Comedy The Girl from Kays *von 1902.*

einer Musical Comedy war die Figur des Millionärs Max ‚Piggy' Hoggenheimer *The Girl from Kays* von 1902, die angeblich eine Karikatur des jüdischen Bankiers und Millionärs Alfred de Rothschild gewesen sein soll (Abbildung 20).[450] Dem widerspricht allerdings, dass Rothschild selbst finanziell am Gaiety Theatre beteiligt war.[451]

Als antisemitisch hingegen kann bereits die Wahl des Namens angesehen werden, der Spitzname ‚Piggy' und das ‚hog' in Hoggenheimer spielten beide auf englische Wörter für Schwein an. Explizit ist allerdings nur an einer Stelle von einem Juden die Rede, wenn Winnie, die Hauptfigur von *The Girl from Kays*, erklärt, eine Frau bedürfe für den gesellschaftlichen Aufstieg vor allem eines: „She has to snare a millionaire, / A Christian or a Jew".[452] Winnie ist es einerlei, ob sie einen Christen oder Juden heiratet, solange die Verbindung ihren sozialen Ambitionen Rechnung trägt:

I'll marry Hoggenheimer of Park Lane,
The money he is winning

[450] Gänzl, The British Musical Theatre, 1. Bd., S. 803; desgleichen: Platt, Musical Comedy, S. 81.
[451] Vgl. Hyman, The Gaiety Years, S. 83; Postlewaite, The London Stage, S. 55.
[452] The Girl from Kays, 1. Akt, BL, MSS 1902/33.

I'll set it gaily spinning;
And ev'ryone that sees me will explain
That I am Mrs. Hoggenheimer of Park Lane.[453]

Das Porträt, das *The Girl from Kays* von Hoggenheimer zeichnete, war nicht eben schmeichelhaft, aber doch ziemlich weit entfernt von anderen antisemitischen Invektiven der Zeit. Len Platt sieht in Hoggenheimer deshalb eher den Repräsentanten eines ganz anderen Stereotyps: „the wealthy, modern, somewhat idiotic young man with time on his hands".[454] Auch aufgrund der jüdischen Herkunft ihres Erfinders James Davis ist es fraglich, ob die Figur antisemitische Züge trug. Allerdings schrieb dessen Schwester, die Schriftstellerin Julia Frankau, eine Reihe von Romanen, in denen es von antisemitischen Klischees nur so wimmelte.[455] Gerade im Vergleich zu diesen aber nimmt sich Hoggenheimer wiederum eher harmlos aus und auch die Verbindung zwischen ihm und Winnie wird offen begrüßt.

Eine eindeutig antisemitische Lesart bekam das Stück erst später und in einem anderen Kontext. Als eine von George Edwardes organisierte Tournee es in Kapstadt aufführte, sah das Publikum dort in Hoggenheimer einen Repräsentanten der jüdischen Randlords, die die Diamant- und Goldmienen in Südafrika kontrollierten. Ein lokaler Zeichner griff die Figur auf und produzierte in den folgenden Monaten eine Unzahl antisemitischer Hoggenheimer-Karikaturen, die in verschiedenen südafrikanischen Zeitungen publiziert wurden. Nach kurzer Zeit war die Figur „a household name and a visible component of the anti-Jewish stereotype".[456] Das Beispiel Hoggenheimer zeigt daher, dass das Spiel mit Klischeebildern gefährlich war, da es zu deren Legitimierung und Popularisierung beitragen konnte.

Wie im Fall von Klasse und Geschlecht, so verfolgte das Unterhaltungstheater auch in seinem Umgang mit Minderheiten eine Politik der Inklusion. Unterschwellig mag es mitunter Ängste, Vorurteile und Xenophobie zum Ausdruck gebracht haben, Beispiele für offenen Antisemitismus finden sich hingegen nicht. Die Metropol-Revuen bezogen vielmehr unzweideutig gegen ihn Stellung und entwarfen eine Gesellschaft, in der Juden und Nicht-Juden harmonisch miteinander koexistierten. Die Musical Comedy sparte Minderheiten entweder aus oder integrierte sie. Zweifelsohne war dafür zumindest teilweise verantwortlich, dass viele Theaterschaffende, wie Julius Freund und James Davis, jüdischer Herkunft waren. Wichtiger noch als die Produzenten dürften aber die Zuschauer gewesen sein. Da das Unterhaltungstheater ein möglichst breites Publikum ansprechen wollte, bemühte es sich darum, kein gesellschaftliches Segment auszuschließen.

Mit dem Ersten Weltkrieg stieß diese Politik an eine Grenze. Der jüdische Schelm, ohne den kaum eines der Stücke des Metropol-Theaters vor 1914 ausgekommen war, konnte nun allenfalls noch in Maskierung erscheinen. So gab es in

[453] Ebd., 3. Akt.
[454] Platt, Musical Comedy, S. 80f.
[455] Vgl. Endelman, The Jews of Britain, S. 170f.
[456] Shain, Antisemitism and South African Society; ders., Hoggenheimer, Making of a Myth.

Ball im Savoy einen türkischen Diplomaten namens Mustapha Bey, der stark den Rollen ähnelte, die Guido Thielscher vor dem Krieg in den Metropol-Revuen gespielt hatte und dessen musikalische Begleitung Einflüsse von Klezmer-Musik aufwiesen.[457] Obwohl Juden in der Weimarer Republik auf und hinter der Bühne nach wie vor präsent waren, war es aufgrund des sich radikalisierenden und an Einfluss gewinnenden Antisemitismus bereits lange vor 1933 nicht mehr möglich, jüdische Themen und Charaktere auf der Bühne zu zeigen. Das populäre Theater ging mit dem Zeitgeist und konnte allenfalls nostalgisch der ehemaligen Unbeschwertheit hinterhertrauern. Schon in der Haller Revue von 1925 hieß es mit seufzendem Unterton: „Früher fragt' keen Mensch Dich: Biste / Völkisch oder Zioniste".[458] So muss man es mit Marline Otte als eine der bitteren Ironien der Geschichte der deutschen Populärkultur ansehen, dass die Weimarer Republik, die nominell die vollständige Gleichberechtigung der Juden verwirklichte, keine Hochzeit jüdischen Theaters war, sondern ihren – politisch erzwungenen – Niedergang einläutete.[459]

Zwischenfazit

Ähnlich wie die Theaterpolitik die Repräsentation der Politik auf der Bühne prägte oder die Urbanisierung die der Stadt, so war die soziale Zusammensetzung des Publikums ausschlaggebend dafür, wie die Gesellschaft der Jahrhundertwende auf der Bühne präsentiert wurde. Der ironische Umgang mit dem Adel, die Präsenz jüdischer Charaktere, die Vorliebe für Figuren aus der Angestelltenschicht bei gleichzeitigem Fehlen von solchen aus der Arbeiterschicht verdankten sich ganz wesentlich der An- beziehungsweise Abwesenheit der realen Vorbilder im Publikum. Die Untersuchung der Repräsentationen lässt deshalb auch Rückschlüsse auf die Zusammensetzung des Publikums zu, wobei sie weitgehend die Ergebnisse des ersten Unterkapitels bestätigt. Sie zeigt, dass die Theaterdirektoren sehr wohl wussten, aus welchen Schichten und Kreisen sich ihr Publikum rekrutierte. Zugleich zielten sie mit der von ihnen gebotenen Unterhaltung ganz bewusst darauf ab, bestimmte Kreise der Bevölkerung für sich zu gewinnen. Mehr noch als auf das tatsächliche Publikum lässt sich deshalb aus den Repräsentationen auf das vorgestellte Publikum eines Theaters schließen. Je erfolgreicher es war, desto wahrscheinlicher ist es, dass Zielpublikum und reales Publikum miteinander identisch waren.

Abgesehen von der größeren Präsenz jüdischer Charaktere und der größeren Freizügigkeit im Umgang mit Sexualität auf der Berliner Bühne, finden sich in der Repräsentation der Gesellschaft ausgesprochen viele Parallelitäten: Der Nie-

[457] So Barrie Kosky im Interview mit Peter Laudenbach, Comeback der Berliner Operette der Jahrhundertwende, http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/comeback-der-berliner-operette-der-jahrhundertwende [10. 10. 2013].

[458] Dann ist es wieder richtig, Haller et al., Achtung! Welle 505.

[459] Otte, Jewish Identities, S. 286.

dergang des Adels, der Aufstieg der Angestellten, Frauenbewegung und neue Geschlechteridentitäten waren Themen, die auf beiden Seiten des Kanals gleich populär waren. Das legt nahe, dass Großbritannien und Deutschland in der Zeit der langen Jahrhundertwende keineswegs so diametral verschieden waren, wie dies viele zeitgenössische Beobachter meinten. Darauf deuten auch die vielen Stücke hin, die zwischen den beiden Städten ausgetauscht wurden und die in beiden Städten erfolgreich waren. Wie sich daran ablesen lässt, war der Publikumsgeschmack durchaus ähnlich, weshalb sich vielleicht tatsächlich mit Kracauer von einem ‚Weltstadt-Publikum' reden lässt.

Die Repräsentation der Gesellschaft auf der Bühne trug tatsächlichen gesellschaftlichen Entwicklungen Rechnung, das Theater war jedoch zugleich ein Akteur in der sozialen Konstruktion der Wirklichkeit. Ein Beispiel dafür ist die Figur des Shopgirl, die zwar auf den jungen Frauen beruhte, die in den Warenhäusern arbeiteten, die aber erst durch das Unterhaltungstheater zu einem sozialen Typus wurde, der sich mit bestimmten Vorstellungen verband.[460] Ähnlich lässt sich für jüdische Klischees auf der Berliner Bühne argumentieren. Das Metropol-Theater griff bestehende Stereotype auf, fügte ihnen neue Elemente hinzu und entlarvte sie durch Überspitzung. Auch die Repräsentation der Frau auf der Bühne wurzelte in der Dynamisierung der Geschlechterrollen um 1900, hatte aber selbst gesellschaftliche Auswirkungen. Stars, die wie Fritzi Massary neue weibliche Rollenentwürfe verkörperten, wurden vielen Frauen „Vorbild und Modell".[461] Das Theater generierte selbst Themen und Typen, die ihrerseits Einfluss auf die Öffentlichkeit hatten.

Angestellte, Frauen und Juden nahmen aber auch deshalb eine so herausgehobene Stellung im populären Musiktheater ein, weil sie symbolisch für die Moderne standen.[462] In allen drei Figurengruppen thematisierte das Unterhaltungstheater die Moderne, aber, im Gegensatz zu der verbreiteten Moderne-Kritik der Jahrhundertwende, auf weitgehend positive Weise. Indem es die Gräben zwischen den Klassen zuschüttete, starken, selbstbewussten Frauen huldigte und den Antisemitismus verspottete, versöhnte es sein Publikum mit den gesellschaftlichen Umbrüchen der Jahrhundertwende.

Nicht zuletzt war aber auch bei der Repräsentation gesellschaftlicher Themen Ambivalenz das herrschende Prinzip. Nicht alle, aber viele der genannten Beispiele ließen durchaus mehrdeutige Lesarten zu: Die Präsenz von Frauen auf der Bühne diente zugleich der Kommodifizierung weiblicher Sexualität und das Spiel mit jüdischen Klischees konnte unter Umständen dem Antisemitismus Vorschub leisten. Auf diese Weise konnten weite Teile des Publikums ihre Ansichten, Meinungen und Vorurteile auf der Bühne bestätigt finden. In der Zwischenkriegszeit jedoch ging dieses Rezept immer weniger auf und die Harmonisierungsbestre-

460 Sanders, Consuming Fantasies, insbes. S. 1–11.
461 Kortner, Aller Tage Abend, S. 392.
462 Vgl. Kracauer, Die Angestellten; Planert, Antifeminismus, S. 260; Bergmann, Geschichte des Antisemitismus, S. 40.

bungen stießen zunehmend an eine Grenze. Vielleicht scheiterte das Berliner Unterhaltungstheater deshalb nicht nur an der ökonomischen Krise der Zwischenkriegszeit, sondern auch an der weltanschaulichen Zerrissenheit seines Publikums.

Volkswirtschaft und Theater: Ernst und Spiel, Brotarbeit und Zirkus, planmäßige Geschäftigkeit und Geschäftlichkeit und auf der anderen Seite Unterhaltung und Vergnügen! Und doch hat eine jahrhundertelange Entwicklung ein Band, beinahe eine Kette zwischen beiden geschaffen, gehämmert und geschmiedet.

Max Epstein[1]

The public has for so long seen theatrical amusements carried on as an industry, instead of as an art, that the disadvantage of applying commercialism to creative work escapes comment, as it were, by right of custom.

William Poel[2]

4. Theatergeschäft

Theater als Geschäft – das scheint heute zumindest in Deutschland, wo fast alle Theater vom Staat subventioniert werden, ein Widerspruch zu sein. Doch schon um 1900 waren für die meisten deutschen Intellektuellen Geschäft und Theater, Kunst und Kommerz unvereinbare Gegensätze. Selbst für jemanden, der so intensiv und über lange Jahre hinweg als Unternehmer, Anwalt und Journalist mit dem Geschäftstheater verbunden war wie Max Epstein, schlossen sie einander letztlich aus. Obwohl er lange gut am Theater verdient hatte, kam er kurz vor dem Ersten Weltkrieg zu dem Schluss: „Das Theatergeschäft hat die Bühnenkunst ruiniert".[3] In Großbritannien hingegen, wo Theater seit der Zeit Shakespeares als private, kommerzielle Unternehmen geführt wurden, war es völlig selbstverständlich, im Theater eine Industrie zu sehen. Der Schauspieler, Direktor und Dramatiker William Poel bezeugte diese Haltung und war zugleich einer der ganz wenigen, der sie kritisierte.

Wie auch immer man den Prozess bewertete, Tatsache war, dass Theater in der Zeit der langen Jahrhundertwende in London wie in Berlin überwiegend kommerziell angeboten wurde. Zwar gilt dies teilweise bereits für die frühe Neuzeit, erst im Laufe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aber entwickelte sich das Theater zu einer Industrie, die in Form von GmbHs und Aktiengesellschaften organisiert war, Interessenvertretungen besaß und große Gewinne, aber auch spektakuläre Pleiten verzeichnete. Unter all den Umwälzungen, die das Theater im Laufe des 19. Jahrhunderts, insbesondere seit seinem letzten Drittel erlebte, war seine Kommerzialisierung die auffälligste und die einschneidendste. Das folgende Kapitel spürt dieser Entwicklung nach, indem es nach ökonomischen Akteuren, Praktiken und Strukturen fragt. Sie sind der Gegenstand des ersten Unterkapitels, das den Unternehmern und Unternehmen, den Einnahmen und Ausgaben, der zunehmenden Konzentration der Theaterindustrie und der Konkurrenz

1 Epstein, Theater und Volkswirtschaft, S. 3.
2 Poel, What is Wrong with the Stage, S. 9.
3 Epstein, Theater und Volkswirtschaft, S. 17.

von Kino und Radio nachgeht. Das folgende Unterkapitel behandelt dann, ausgehend von der um 1900 verbreiteten Vorstellung einer ‚Industrialisierung' des Theaters, die Veränderungen auf der Ebene der Produkte (der Texte und Aufführungen) sowie den internationalen Austausch von Stücken und Inszenierungen. Das Theater ‚erlitt' die Kommerzialisierung aber nicht; es war aktiv an ihr beteiligt, war selbst ein Motor für die Transformation von Unterhaltung in eine marktförmige Ware und bildete so die Ökonomisierung der Gesellschaft ab. Darauf geht das letzte Kapitel ein, das die Repräsentation von Kommerz und Konsum in Form von Reklame, Warenhaus und Mode auf der Bühne zum Gegenstand hat.

> Die meisten Schauspielunternehmer […] werden von der Spekulation getrieben, […] das materielle Interesse ist die Haupttriebfeder ihrer Unternehmungen.
>
> C. A. I. Gesell[4]

> I am, first and of all, a business man. I am out to make money for my old age, if I am spared.
>
> Sir George Alexander[5]

4.1 Unternehmen

Wie unterschiedlich die Sichtweisen auf das Geschäftstheater in Berlin und London waren, lässt sich auch daran ablesen, dass deutsche Theaterunternehmer nicht selten als geldgierige Spekulanten verunglimpft wurden, während ein angesehener britischer *actor-manager* wie Sir George Alexander sich offen dazu bekannte, dass er sich als ein Geschäftsmann verstand, der mit Unterhaltung Geld verdiente, ohne dass die Öffentlichkeit daran Anstoß nahm. Tatsächlich stand der „Betrieb eines größeren Theaters […] an Kompliziertheit und Vielgestaltigkeit keinem industriellen nach".[6] Insofern sie nach Gewinn strebten, gehorchten die Theaterbetriebe dem Prinzip der Gewinnmaximierung; insofern sie einer natürlichen oder juristischen Person gehörten dem Prinzip des Privateigentums; insofern sie selbstständig und unabhängig wirtschaftlich tätig waren dem Autonomieprinzip – und damit den drei Elementen, die definitionsgemäß ein Unternehmen konstituieren.[7] Überdies waren sie organisiert wie andere Unternehmen auch, beschäftigten Arbeiter und Angestellte und produzierten Unterhaltung für eine wachsende Zahl von Konsumenten. Auf der Ebene der Unternehmer ist allerdings zwischen verschiedenen Funktionen zu unterscheiden: zwischen dem Besitzer eines Theaters (*owner* oder *proprietor*), dem Mieter (*lessee*), dem Konzessionär (*licence holder*), dem Direktor (*manager*) und dem Regisseur (*stage manager,* später *director*).[8] Alle diese Funktionen konnten sich in einer Person vereinigen und taten dies bis ins 20. Jahrhundert hinein häufig, vor allem in Großbritannien, wo der *actor-manager* zugleich Hauptdarsteller, Regisseur und Geschäftsführer war. Mit der Zeit jedoch gingen diese Funktionen auf verschiedene Personen über. An die Stelle von Familienbetrieben traten erst GmbHs und Aktiengesellschaften, später Theaterkonzerne, die mehrere Bühnen gleichzeitig bespielten und die sich nach dem Ersten Weltkrieg oft zu Trusts zusammenschlossen, womit die Kommerzialisierung ihren Höhepunkt erreichte. Diese Entwicklung zeichnet das

4 Gesell, Die Übelstände, S. 16.
5 Sir George Alexander, The Referee, 17. 3. 1918, zit. nach Carter, The New Spirit, S. 19.
6 Engel-Reimers, Die deutschen Bühnen, S. 42.
7 Vgl. Pierenkemper, Unternehmensgeschichte, insbes. S. 13–54; Berghoff, Moderne Unternehmensgeschichte, insbes. S. 7–12.
8 Vgl. Davis, The Economics, S. 166.

folgende Kapitel nach, indem es Unternehmer, Besitzverhältnisse, Unternehmensformen und die Konkurrenz durch neue Medien in den Blick nimmt.

Unternehmer

Das britische Theater der edwardianischen Zeit war immer noch dominiert von der Institution des *actor-manager*. Sie lässt sich zurückverfolgen bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, als mit David Garrick der erste Starschauspieler die Leitung eines Theaters übernommen hatte. Der Schritt vom Schauspieler zum Direktor war in den meisten Fällen ökonomisch motiviert, denn als Mitglied eines Ensembles hatte ein Schauspieler nur begrenzten Einfluss auf seine Rollen und sein Gehalt. Nur wenn er sich als Manager selbstständig machte, konnte er selbst die Stücke auswählen, in denen er auftreten wollte, sich die besten Rollen sichern und seinen Gewinn maximieren.[9] Mit der Zeit entwickelte sich das System dann zum Selbstläufer. Wollte ein Schauspieler zur ersten Garde seiner Profession gehören, blieb ihm gar nichts anderes übrig, als ein Theater zu übernehmen, wie Johnston Forbes-Robertson in seinen Memoiren berichtet: „several actors, younger than I, had taken up management very much earlier in their careers, and there was nothing for it but to take a theatre if I was to maintain my place".[10] Die Vorzüge dieses Systems waren zugleich seine Nachteile, denn die Leistung des Ensembles konnte unter der Dominanz seiner Stars leiden.[11] An ihr Ende kam die Herrschaft der *actor-manager* spätestens mit der ökonomischen Krisenphase der Zwischenkriegszeit: „The days of the great actor-managers had gone for ever, and a new financial spirit had come into being", beklagte 1934 Daphne du Maurier, die Tochter eines der letzten Repräsentanten des alten Systems.[12]

Die Kombination von Hauptdarsteller, Regie und Direktion in einer Person war in erster Linie ein britisches Phänomen. Selbst in den USA erlangte der *actor-manager* nie die Bedeutung, die er in London besaß. In Deutschland, wie überhaupt auf dem Kontinent, sucht man eine vergleichbare Institution vergeblich; nicht einmal eine passende Übersetzung des Begriffs steht zur Verfügung. Dennoch führte der Weg zur Leitung eines Theaters auch in Berlin in den allermeisten Fällen über die Ausbildung zum Schauspieler und die mehrjährige Ausübung dieses Berufes. So hatten die meisten der zwischen 1880 und 1930 in Berlin tätigen Theaterdirektoren ihre Karriere als Schauspieler begonnen, wie etwa Richard Schultz, Max Reinhardt, Victor Barnowsky, Leopold Jessner, Rudolf Bernauer und Erwin Piscator – aber für sie alle war der Wechsel von den Bühnenbrettern in den Direktorensessel ein endgültiger.

[9] Vgl. Booth, Theatre, S. 31; zum *actor-manager* siehe ebd. S. 55–57; sowie Pearson, The Last Actor-Managers; Donaldson, Actor-Managers.
[10] Forbes-Robertson, Player, S. 164 f.
[11] Vgl. Nicoll, English Drama, S. 48.
[12] Du Maurier, Gerald, S. 205 f.

Einem *actor-manager* noch am ähnlichsten war Ludwig Barnay. Nachdem er seinen Abschied vom Meininger Hoftheater genommen hatte, beteiligte er sich an der Gründung des Deutschen Theaters, ehe er 1888 das Berliner Theater baute, das er bis 1894 führte. Im Gegensatz zum Gros seiner Kollegen trat er auch dann noch als Schauspieler auf.[13] Dasselbe gilt für die Gebrüder Herrnfeld, die nicht nur die Stücke für ihr eigenes Theater schrieben, sondern auch die Hauptrollen in diesen verkörperten.[14] Eine dritte Ausnahme war Bernhard Rose, der 1906 das Ostend-Theater übernommen und in Rose-Theater umbenannt hatte. Er führte sein Theater als Familienbetrieb, in dem alle Familienmitglieder mitarbeiteten und dem er selbst als Direktor, Regisseur und Schauspieler vorstand.[15]

Ein anderer Weg zum Theaterunternehmer führte über die Tätigkeit als Bühnenautor oder den Journalismus, insbesondere die Theaterkritik. Paul Lindau, von 1900 bis 1903 Direktor des Berliner Theaters, danach für eine Saison Direktor des Deutschen Theaters, vereinigte in sich alle drei Funktionen: Er war Kritiker, Dramatiker und Theaterleiter.[16] Oscar Blumenthal, von 1888 bis 1897 Direktor des Lessing- Theaters, war ebenfalls zugleich Bühnenautor und Theaterkritiker.[17] Auch Otto Brahm hatte, ehe er am Deutschen Theater den Naturalismus durchsetzte, als Journalist und Theaterkritiker gearbeitet.[18] Jean Kren, der 1899 die Direktion des Thalia-Theaters übernahm, war zuvor mehrere Jahre „erster Dramaturg des angesehenen deutschen Vertriebshauses Felix Bloch Erben" gewesen, weshalb er „mit allen Zweigen des Theaterlebens auf's Innigste vertraut" zu sein meinte.[19] Auch in London gab es Direktoren, die über den Journalismus zum Theater gekommen waren. John Hollingshead beispielsweise hatte seine Karriere als Buchhalter begonnen und sich später als Textilkaufmann selbstständig gemacht. In seiner Freizeit gab er eine Zeitschrift heraus, um schließlich ganz in den Journalismus zu wechseln. In den 1860er Jahren begann er abermals eine neue Karriere als Inspizient (*stage manager*) am Alhambra Theatre, einer Music Hall am Leicester Square. Mit der Hilfe finanzstarker Investoren gelang es ihm 1868, das Gaiety Theatre zu eröffnen, dessen Leitung er 1885 an George Edwardes abtrat.[20]

Edwardes' Karriere als Theaterunternehmer verlief ebenso wenig stromlinienförmig wie die von Hollingshead. Als Sohn eines aus Irland stammenden Zollbe-

[13] Vgl. BARNAY, Erinnerungen, Bd. 1, S. 269–290.

[14] Vgl. SPRENGEL, Populäres jüdisches Theater, S. 55, 95, 106; siehe auch RISS, Ansätze; OTTE, Jewish Identities; KRIVANEC, Jüdisches Unterhaltungstheater.

[15] Vgl. KRULL und ROSE (Hrsg.), Erinnerungen; HEINRICHS, Rose-Theater; FREYDANK, Entstehungsgeschichte eines Vorstadttheaters; BAUMEISTER, Theater und Metropolenkultur, S. 211–213.

[16] Vgl. Gertraude Wilhelm, Lindau, Paul, NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE, 14. Bd., S. 573–575.

[17] Vgl. KIAULEHN, Berlin, S. 427f.; RÜHLE, Theater, S. 75, 121.

[18] Vgl. Hubert Kulick, Brahm, Otto, NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE, 2. Bd., S. 506–508.

[19] Vgl. Krens Lebenslauf in LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-1954.

[20] Vgl. HOLLINGSHEAD, My Lifetime; ders., Gaiety Chronicles, insbes. S. 18–30; ders., ‚Good Old Gaiety', insbes. S. 2–8; MACQUEEN-POPE, Gaiety, insbes. S. 7, 22–32, 215; HYMAN, The Gaiety Years, S. 1–40.

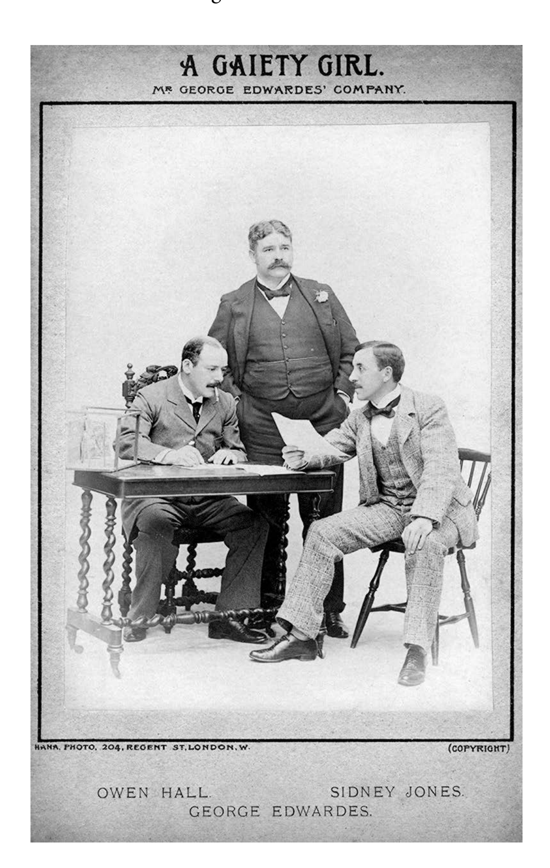


Abbildung 21: Die Erfinder der Musical Comedy: Theaterdirektor George Edwardes mit Librettist James Davis und Komponist Sidney Jones.

amten 1855 in Lincolnshire zur Welt gekommen, hatte er ursprünglich eine militärische Laufbahn angestrebt.[21] Während er sich in London auf die entsprechende Prüfung vorbereitete, half er einem Cousin bei der Durchführung einer Theatertournee, woraufhin er die Armee mit dem Theater vertauschte. Sein Cousin verschaffte ihm eine Anstellung bei Richard D'Oyly Carte, der Edwardes erst zum Manager der Opera Comique, dann des Savoy Theatre machte, wo seine Aufgaben zu gleichen Teilen aus Geschäfts- und Regieführung bestanden. 1885 wechselte Edwardes dann ans Gaiety Theatre, dessen Leitung er im folgenden Jahr übernahm. Wie Hollingshead vor ihm leitete er zwischenzeitlich noch andere Theater im West End, so das Empire Theatre of Varieties am Leicester Square. In den neunziger Jahren führte er sogar Gespräche über eine mögliche Verbindung mit dem Theater Unter den Linden.[22] Fotografien aus dieser Zeit zeigen einen

[21] Dazu und zu allem Folgenden siehe SHORT, Ring up the Curtain, S. 30, 96–119; FORBES-WINSLOW, Daly's; MACQUEEN-POPE, Gaiety, S. 215; ders., Shirtfronts, S. 121–123; BLOOM, Curtain Call; HYMAN, The Gaiety Years, insbes. S. 17–21; GÄNZL, The Encyclopedia, S. 398 f.; DONOHUE, Fantasies of Empire, S. 14–23.

[22] Vgl. Gaiety Theatre Company, Limited, THE ERA, 3. 9. 1892, S. 9.

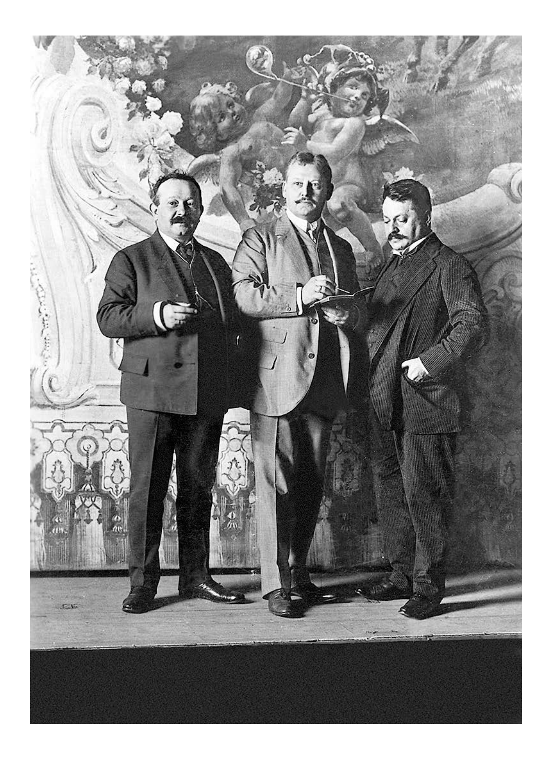


Abbildung 22: Richard Schultz (Mitte) mit Hauskomponist Victor Hollaender (links) und Hausautor Julius Freund (rechts).

korpulenten, sorgfältig gekleideten Mann, den Mittelscheitel und Schnurrbart eher wie einen pensionierten Offizier aussehen lassen (Abbildung 21). Dank des Erfolgs seiner Produktionen war Edwardes so vermögend, dass er neben einem Anwesen am Regent's Park einen Reitstall auf dem Land unterhalten konnte. Als der Erste Weltkrieg ausbrach, hielt er sich gerade zur Kur in Deutschland auf. Nur mit Schwierigkeiten gelang ihm die Rückkehr in die Heimat, wo er im folgenden Jahr kurz vor seinem dreiundsechzigsten Geburtstag verstarb.[23] Von der Zugkraft seines Namens zeugt der Umstand, dass noch fast ein Jahrzehnt nach seinem Tod neue „George Edwardes productions" herauskamen.[24] Unter dem Titel *Gaiety George* wurde 1946 sein Leben sogar verfilmt.[25]

Richard Schultz, der in der Berliner Theaterlandschaft eine vergleichbare Position einnahm, glich Edwardes bereits optisch (Abbildung 22). Ähnlich wie dieser gehörte Schultz als katholischer Österreicher in der preußischen Hauptstadt einer Minderheit an. Sein Weg zum Theater war dagegen klassisch. 1863 in Wien als Sohn eines Seidenhändlers geboren, besuchte er – gegen den Wunsch seines Vaters, der ihn lieber in einem kaufmännischen Beruf gesehen hätte – das Kon-

[23] Vgl. FORBES-WINSLOW, Daly's, S. 121; MACQUEEN-POPE, Shirtfronts, S. 148; HYMAN, Sullivan, S. 203.
[24] Vgl. GÄNZL, The British Musical Theatre, S. 87.
[25] Vgl. ST. PIERRE, Music Hall Mimesis, S. 99–102.

servatorium für Musik und darstellende Kunst.[26] Mit 16 Jahren debütierte er in Wien und trat dann an verschiedenen österreichischen Bühnen auf. In der Folge wurde er für das Meininger Hoftheater engagiert, eine der führenden Bühnen der Zeit. Von 1883 an spielte er am Stadttheater in Wien und nach Ableistung seiner militärischen Dienstzeit am Deutschen Theater in Berlin, am Hoftheater in St. Petersburg und am Berliner Theater.

Ähnlich wie Edwardes leitete auch Schultz zunächst eine Theatertournee, ehe er 1890 am Tivoli-Theater in Bremen seine erste Direktion übernahm. Schon drei Jahre später wechselte er nach Berlin ans Central-Theater. Hier lernte er den Komponisten Victor Hollaender und den Autor Julius Freund kennen, womit das Triumvirat beisammen war, das in der Folgezeit die Jahresrevuen in Berlin etablierte. Nach fünf erfolgreichen Jahren am Central-Theater übernahm Schultz 1898 das Metropol-Theater. Um sich ganz auf die künstlerische Leitung des Hauses zu konzentrieren, trat Fritz Paul Jentz als sein Kompagnon in die Geschäftsführung des Theaters ein.[27] Diese Partnerschaft war für beide äußerst einträglich, denn zusammen machten sie die größten Gewinne, „welche beim Theater in Berlin überhaupt erzielt worden sind"; so war Schultz bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges „ein doppelter Millionär".[28] Max Epstein charakterisierte ihn als einen „Mann von Uebersicht und geschäftlichtem Verständnis" beziehungsweise als den „tüchtigsten Direktor" Berlins.[29]

Obwohl Schultz erst 1928 starb, spielte er in der Weimarer Zeit keine Rolle mehr. Nach dem Tod seines Hauptdarstellers Josef Giampietro 1913 und seines Hausautors Julius Freund 1914 gab er nach dem Weltkrieg die Leitung des Metropol-Theaters ab. So deckte sich die Ära Schultz am Metropol-Theater fast genau mit jener von George Edwardes am Gaiety Theatre. Mit seinem zeitigen Rückzug vom Theatergeschäft bewies Schultz ein weiteres Mal Gespür für die Zeitläufte, denn im veränderten ökonomischen Klima der Weimarer Zeit war die Leitung eines Theaters riskanter als je zuvor. Nach Jahren des Auf und Ab musste sein ehemaliger Kompagnon Fritz Paul Jentz 1927 Bankrott anmelden.[30]

In London erodierte nach dem Ersten Weltkrieg nicht nur die Institution des *actor-managers*, auch Unternehmer wie Edwardes wurden seltener. Ein Theater im West End, einst die Verkörperung des sozialen Aufstiegs und Ausgangsbasis

[26] Zu seiner Biographie siehe seinen Lebenslauf in einem Brief seines Anwalts Michaelis an das Berliner Polizeipräsidium vom 24.7.1893, LAB, A. Pr. Br. 030-05-3061 sowie Ludwig Eisenberg's Großes Biographisches Lexikon, S. 937; Österreichisches biographisches Lexikon, Bd. 11, S. 351 f.; Otte, Jewish Identities, S. 219–226.

[27] Vgl. Hinter den Kulissen, Berliner Börsen-Courier, 19. 1. 1909; zu Jentz siehe LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2375.

[28] Epstein, Das Theater als Geschäft, S. 42; Friedegg, Millionen und Millionäre, S. 160.

[29] Epstein, Theater als Geschäft, S. 70.

[30] Vgl. Das Metropol-Theater und Geschäftsaufsicht, Berliner Börsen-Courier, 28. 12. 1926; Metropol-Theater geschlossen, Berliner Morgenpost, 5. 8. 1927; Alois Munk, Der Niedergang des Metropol-Theaters, Berliner Lokal-Anzeiger, 6. 8. 1927; Der Konkurs des Metropoltheaters, Berliner Tagesspiegel, 26. 11. 1927; Die neuen Streiche der Brüder Rotter, Das Kleine Journal, 18. 12. 1927.

für weitere künstlerische und geschäftliche Unternehmungen, entwickelte sich immer mehr zu einer schwerwiegenden finanziellen Belastung. Das lässt sich schon daran ablesen, dass die Leitung des Gaiety Theatre nach dreißig Jahren unter der Führung von George Edwardes nun sehr häufig wechselte. Kaum eine Direktion blieb länger als drei, vier Jahre im Amt.[31] Ähnlich erging es dem Daly's Theatre, das seit 1920 von verschiedenen Managern geführt wurde.[32]

An die Stelle der *actor-manager* und Theaterdirektoren alten Schlages traten nun zwei neue Typen: Der Theaterunternehmer, der in erster Linie Geschäftsmann war und der die künstlerische Leitung an angestellte Regisseure abtrat, und der Impresario, der sich nicht an ein festes Haus band, sondern Inszenierungen für wechselnde Aufführungsorte entwickelte. Den ersten Typus verkörperte Alfred Butt, der zwar den Theaterbetrieb von der Pike auf erlernt hatte, sich aber völlig auf die Tätigkeit als Geschäftsführer verlegte.[33] Stellvertretend für den zweiten Typus steht Charles Blake Cochran, einer der erfolgreichsten und kreativsten britischen Theatermacher der Zwischenkriegszeit. Als das Ringen populär wurde, organisierte er Ringkämpfe, als das Rollschuhfahren in Mode kam, gründete er Rollschuhbahnen in London, Paris, Hamburg und Berlin, um wenig später als Ausrichter von Boxkämpfen zu reüssieren. Cochran verstand sich selbst als „Showman", der nicht zwischen einzelnen Sparten oder Genres unterschied.[34] Der Theaterkritiker Huntly Carter beschrieb ihn treffend als „caterer of novelties".[35] Cochran war ebenso geschickter Geschäftsmann wie experimentierfreudiger Theatermacher und verdiente so viel Geld mit seinen Shows, dass er in einem Buch über *Kings of Commerce* neben Thomas Lipton, George Eastman, Gordon Selfridge und John D. Rockefeller aufgeführt wurde.[36] Wie andere ‚Wirtschaftskönige' häufte er immer wieder große Vermögen an, um bei seinem nächsten Experiment alles zu riskieren – und oft genug zu verlieren.

Für das Berliner Geschäftstheater bedeutete der Erste Weltkrieg zunächst keinen so großen Einschnitt. Dies hatte auch damit zu tun, dass bereits vor dem Krieg ein umfassender Generationswechsel eingesetzt hatte. An die Stelle erfahrener Direktoren wie L'Arronge, Lindau und Brahm war nach der Jahrhundertwende die Generation der zwischen 1870 und 1880 Geborenen getreten: Max Reinhardt am Deutschen Theater, Victor Barnowsky am Lessing-Theater sowie

[31] George Grossmith und Edward Laurillard (1920–1921), Thomas Francis Dawe und William Cooper (1922–1924), Horace Fry und William Copper (1924–1926), William Clifford Gaunt (1926–1931), George Brinton McLellan (1931–1932) und Thomas Henry Bostock (1933–1939), vgl. TNA, BT 31/31087/25934; HOWARD, London Theatres, S. 89.

[32] Vgl. HOWARD, London Theatres, S. 62 f.; FORBES-WINSLOW, Daly's.

[33] Vgl. CARTER, New Spirit, S. 19; Sir Alfred Butt Politics, Racing and The Theatre, THE TIMES, 10. 12. 1962, S. 14.

[34] Vgl. COCHRAN, The Secrets of a Showman; ders., I Had Almost Forgotten, ders., A Showman Looks On; HEPPNER, Cockie; GRAVES, Cochran Story; HARDING, Cochran; SHORT, Ring Up the Curtain, S. 252–270.

[35] CARTER, New Spirit, S. 21.

[36] Vgl. BRIDGES, Kings of Commerce, S. 33–46.

Rudolf Bernauer und Carl Meinhard am Berliner Theater.[37] Diese Generation gab in der Zeit der Weimarer Republik weiterhin den Ton an. Am ehesten zum Zug kamen jüngere Direktoren und Regisseure im Bereich des populären Theaters, beispielsweise die Brüder Alfred und Fritz Rotter, die in der Weimarer Zeit den größten deutschen Theaterkonzern errichteten.[38] James Klein hatte 1908 mit nur 24 Jahren als jüngster Theaterdirektor Deutschlands die Leitung des Neuen Walhalla Theaters in Berlin übernommen, mit dem er aber schon 1913 Bankrott gemacht hatte. Während des Krieges leitete er das Apollo-Theater und die Komische Oper, häufte aber in der Nachkriegszeit derartige Schulden an, dass ihm 1925 die Konzession entzogen wurde. Doch schon 1926 meldete er sich an der Komischen Oper mit opulenten Revue-Inszenierungen zurück.[39] Darin konkurrierte er mit Hermann Haller, dessen Karriere viele Parallelen zu der von Charles Cochran aufweist. Auch Haller hatte als Schauspieler begonnen, sich dann aber auf die Organisation von Ausstellungen und Massenspektakeln verlegt, über die er dann zur Revue kam.[40] Der dritte Regisseur spektakulärer Revuen war Erik Charell, der als Choreograph bei Max Reinhardt begonnen hatte. Nachdem Reinhardts Projekt fehlgeschlagen war, im Großen Schauspielhaus seinen Traum von einem ‚Theater der Fünftausend' zu realisieren, übergab er dessen Leitung an Charell, der dort mit Revuen und Operetten jenes schichtübergreifende Massenpublikum erreichte, das Reinhardts Klassikerinszenierungen versagt geblieben war.[41]

Wie diese Lebensläufe zeigen, lässt sich nur auf theoretischer Ebene zwischen dem Unternehmer, dem Direktor und dem Regisseur unterscheiden, in vielen Fällen fielen alle drei Funktionen in einer Person zusammen. Mitunter war unklar, wer bei einem Theater welche Funktion innehatte, da nach außen hin meist nur eine einzelne Person wie George Edwardes, Max Reinhardt oder Richard Schultz auftrat. Obschon diese als Inhaber der Theaterkonzession die Verantwortung trugen, verfügten sie immer über einen Stab von Mitarbeitern. Oft gab es einen Geschäftsführer, der für die wirtschaftlichen Belange zuständig war. Reinhardt und Edwardes inszenierten überdies keineswegs alle Stücke selbst, sondern beauftragten damit mitunter angestellte Regisseure. Fast immer aber führte der Weg zur Theaterleitung über die Schauspielerei, denn eine systematische Ausbildung zum Direktor gab es nicht und nur wenige arbeiteten sich wie George Edwardes über verschiedene Tätigkeiten im Management eines Theaters langsam nach oben vor.

[37] Vgl. RÜHLE, Theater in Deutschland.

[38] Vgl. WENIGER, Zwischen Bühne und Baracke, S. 298–300; RISS, Ansätze, S. 183–190; KAMBER, Der Zusammenbruch; ders., Zum Zusammenbruch.

[39] Vgl. BIOGRAPHISCHES HANDBUCH DER DEUTSCHSPRACHIGEN EMIGRATION, 2. Bd., S. 628; KOTHES, Die theatralische Revue, S. 143; SCHNEIDEREIT, Berlin, wie es weint und lacht, S. 222–240; JANSEN, Glanzrevuen.

[40] Vgl. BIOGRAPHISCHES HANDBUCH DER DEUTSCHSPRACHIGEN EMIGRATION, 2. Bd., S. 452; KOTHES, Die theatralische Revue, S. 140; SCHNEIDEREIT, Berlin, wie es weint und lacht, S. 222–240; JANSEN, Glanzrevuen.

[41] Vgl. JANSEN, Glanzrevuen, S. 128–134; DÖMELAND, Grosses Schauspielhaus; BERG, ‚Det Jeschäft ist richtig!'; CLARKE, Im Rausch der Genüsse.

Von einer Professionalisierung der Theaterunternehmer, wie sie für die Schauspieler konstatiert wurde, kann daher kaum gesprochen werden. Allerdings kam es zu einer zunehmenden Ausdifferenzierung des Berufsfeldes. In Großbritannien wurde der *actor-manager* des 19. Jahrhunderts durch den neuen Typus des *producer* abgelöst. Mit der Zeit überließ dieser dann die Regie immer häufiger Mitarbeitern, die verwirrender Weise zunächst auch *producer* genannt wurden und erst später *director*.[42] Dieser Begriff stammte aus Deutschland, wo die Bühnenleiter bereits seit dem 18. Jahrhundert als Direktoren bezeichnet wurden.[43] Verwirrenderweise aber war der britische *director* gerade nicht identisch mit dem deutschen Direktor, sondern mit dem Regisseur – ein Beruf, der sich ebenfalls zuerst in Deutschland entwickelte.[44] Nach der Jahrhundertwende übernahm das Theater in anderen Ländern zunehmend dieses Prinzip.[45] Bis zum Ersten Weltkrieg hatten sich dann weitgehend jene Bezeichnungen herausgebildet, wie sie bis heute in Theater und Film verwendet werden.

Der bereits für die Schauspieler konstatierte soziale Aufstieg war bei den Theaterunternehmern noch ausgeprägter. *Actor-manager* wie Henry Irving, George Alexander, Charles Wyndham und Herbert Beerbohm Tree gehörten zur Elite der Londoner Gesellschaft, verkehrten auf einer Augenhöhe mit Intellektuellen, Unternehmern, Politikern, Adeligen und dem Königshaus. Der *actor-manager* wusste um seine Bedeutung und stellte sie selbstbewusst zur Schau: „He was exclusively West End; he was not seen about all over the place. His was the dignity of distance and aloofness – you had to pay to see him and that gave him much value".[46] Sichtbarer Ausdruck der neu erworbenen Stellung war die Erhebung in den Ritterstand, eine Auszeichnung, die den *actor-managern* nicht nur aufgrund ihrer schauspielerischen Leistungen zuteilwurde, sondern auch wegen ihres fortgesetzten Bemühens um das Ansehen des Theaters. Dazu bedurfte es jedoch der Bühnenpräsenz als Ausweis künstlerischer Leistung, denn George Edwardes erhielt nie den Ritterschlag, obwohl das Gaiety Theatre das Lieblingstheater Edwards VII. war.[47] Auch in Deutschland wurden bedeutende Schauspieler wie Ludwig Barnay mit Ehrungen bedacht und sogar Richard Schultz wurde in Sachsen-Coburg zum Hofrat ernannt.[48] Und schließlich erfuhren die Theaterdirektoren auch als Unternehmer Anerkennung. So finden sich ihre Namen nicht nur im *Green Room Book* und im *Who's Who in the Theatre*, sondern auch im *Dictionary of Business Biography*.[49]

Wenn bislang ausschließlich von Männern die Rede war, dann weil diese das Theaterleben der Zeit dominierten. Allerdings war die Leitung eines Theaters

[42] Vgl. Godfrey, Back-Stage, S. 142; Nicoll, English Drama, S. 97; Kennedy, British Theatre, S. 6.
[43] Vgl. Mehlin, Fachsprache, S. 138–153.
[44] Vgl. ebd., S. 408–414.
[45] Vgl. Innes, The Rise of the Director, S. 172.
[46] MacQueen-Pope, Carriages at Eleven, S. 10 f.
[47] Mac-Queen-Pope, Gaiety, S. 135, 468.
[48] Danziger Zeitung, 20. 8. 1911.
[49] Vgl. Davis, The Economics, S. 185.

„one of the very few occupations in which a woman could compete on equal terms with a man and even control him economically by taking him into her employment".[50] So gab es in London bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einige wichtige Direktorinnen. An erster Stelle ist dabei Lucia Elizabeth Vestris zu nennen, die als Opernsängerin so wohlhabend wurde, dass sie 1831 das Olympic Theatre mieten konnte. Von 1839 bis 1842 leitete sie mit Covent Garden das bedeutendste Londoner Opernhaus. Noch einflussreicher war Effie Bancroft, die zwischen 1865 und 1880 das Prince of Wales Theatre leitete.[51] Zu nennen sind außerdem Madge Kendal, Sarah Lane, Mrs. Patrick Campbell, Lillie Langtry und Ellen Terry.[52] Trotz dieser zum Teil sehr erfolgreichen Direktorinnen blieb das Londoner Theater fest in der Hand von Männern. Auch in der Zwischenkriegszeit gab es mit Violette Melnotte, Gladys Cooper und vor allem Lilian Baylis wichtige, aber doch vergleichsweise wenige Theaterdirektorinnen.[53]

In Berlin war die Zahl der Direktorinnen noch geringer, obwohl es in Deutschland mit Friederike Caroline Neuber durchaus ein historisches Vorbild für eine einflussreiche Direktorin gab.[54] Während der langen Jahrhundertwende aber bekleideten nur wenige Frauen den Direktorenposten. Nationale Bekanntheit erlangte eigentlich nur Louise Dumont, die gemeinsam mit ihrem Mann, dem Schauspieler Gustav Lindemann, das Düsseldorfer Schauspielhaus führte, das sich unter ihrer Leitung „zur führenden Bühne Westdeutschlands und zu einer vorbildlichen Kunst- und Lehranstalt Deutschlands und der europäischen Welt" entwickelte.[55] Nur wenige Jahre jünger als Dumont war Olga Wohlbrück, die in allen Bereichen des Theaters reüssierte: als Schauspielerin, Schriftstellerin und Direktorin. 1894 spielte sie am Berliner Theater die Hauptrolle in ihrem ersten Schauspiel. Zu dieser Zeit leitete sie bereits eine Berliner Kleinkunstbühne. Darüber hinaus ging sie als erste weibliche Filmregisseurin in die Geschichte ein.[56] Zu ihrer Generation gehörte auch Gertrud Eysoldt, die heute vor allem als Mitglied des Reinhardt-Ensembles in Erinnerung ist, obwohl sie von 1920 bis 1922 das Kleine Schauspielhaus in Charlottenburg leitete, an dem sie auch Regie führte.[57]

Wie der Vergleich zeigt, gelang es in beiden Städten nur sehr wenigen Frauen, die Direktion eines Theaters zu übernehmen, wobei dies in London immerhin

[50] Booth, Theatre, S. 45.
[51] Vgl. Bancroft und Bancroft, Mr. & Mrs. Bancroft; Booth, Theatre, S. 52–54.
[52] Vgl. Davis, The East End, S. 218, Anm. 33; Brown, The Oxford Illustrated History of Theatre, S. 362; Holroyd, A Strange Eventful History; Powell, Women and Victorian Theatre; siehe auch allgemein Davis, Female Managers.
[53] Vgl. Gale, West End Women; dies. Errant Nymphs, insbes. S. 125–130.
[54] Vgl. Fischer-Lichte, Kleine Geschichte, S. 98–107.
[55] Vgl. Hermann Sinsheimer, Louise Dumont, Die deutsche Bühne 24 (1932), Nr. 7, S, 101 f., hier S. 101; Carl Niessen, Dumont, Louise, Neue Deutsche Biographie, 4. Bd., S. 141 f.
[56] Wininger, National-Biographie, 1. Bd., S. 494; Budke und Schulze, Schriftstellerinnen, S. 380–390.
[57] Vgl. Reichshandbuch, Bd. 1, 1930, S. 398; Kiaulehn, Berlin, S. 473; Marx, Max Reinhardt, S. 58–60; Rühle, Theater in Deutschland, S. 111.

noch häufiger der Fall war als in Berlin.[58] Die Zwischenkriegszeit brachte diesbezüglich wenig Neues. Direktorinnen blieben weiterhin unterrepräsentiert und leiteten allenfalls kleine Bühnen. Die großen Unterhaltungstheater hingegen wurden allesamt von Männern geführt. Daran hat sich auch bis in unsere Gegenwart wenig geändert. Obwohl ebenso viele Frauen wie Männer die Regieklassen der Schauspielschulen absolvierten, stellten sie 2011 gerade einmal 15 Prozent der deutschen Intendanten.[59] Kaum besser sieht es in Großbritannien aus, wo im selben Jahr nur 19 Prozent der Theaterdirektoren Frauen waren.[60] Die Führungsetage des Theaters ist bis heute eine Männerbastion.

Besitzverhältnisse

Ein Theaterunternehmen wird oft mit dem Theatergebäude gleichgesetzt, dabei gehörte dieses in den wenigsten Fällen dem Unternehmer, der es betrieb. In London galt das nur für das Daly's Theatre. Stolz teilte George Edwardes einem Reporter des *Sketch* mit: „I am the actual and sole proprietor of Daly's Theatre, which has cost me from first to last about £70 000".[61] In Berlin gehörte zunächst nur das Deutsche Theater seinem Direktor. Adolph L'Arronge hatte zwar zunächst eine Gesellschaft gegründet, um den Bau zu finanzieren, mit den erwirtschafteten Gewinnen dann aber seine Sozietäre ausbezahlt. Nachdem er sich 1894 von der Direktion zurückgezogen hatte, vermietete er es an Otto Brahm, unter dessen Leitung das Haus zu einer der bekanntesten Bühnen Deutschlands avancierte. Dennoch kündigte L'Arronge Brahm 1905. Als das Theater nach einem kurzen Zwischenspiel wieder freigeworden war, gelang Max Reinhardt, aus den Erfahrungen seiner Vorgänger schlau geworden, 1905 L'Arronge zu überzeugen, ihm das Theater zu verkaufen. Die Kaufsumme von 2 450 000 Mark konnte er allerdings nur aufbringen, indem er eine Kapitalgesellschaft gründete.[62] Etwa zur selben Zeit kaufte Bernhard Rose das Ostend-Theater und benannte es in Bernhard-Rose-Theater um.[63]

Das waren jedoch Ausnahmefälle. Meistens pachtete ein Unternehmer ein Grundstück, um darauf ein Theater zu bauen, das er dann an einen Theaterunternehmer weitervermietete, der eine Theaterkonzession beantragte. So verhielt es sich im Fall des Gaiety Theatre: Lionel Lawson pachtete 1868 das Grundstück, auf

[58] Zur unterschiedlichen gesellschaftlichen Situation von Frauen in Großbritannien und Deutschland siehe: Vogel, Patriarchale Herrschaft.

[59] Eva Behrendt, Vorhang auf für das F-Wort, Tageszeitung, 25. 05. 2011; dies., Erfolgsgeschichten hinter dem Vorhang, ebd., 25. 05. 2011.

[60] Vgl. Lyn Gardner, ‚It's time we got angrier', The Guardian, 11. 9. 2011, http://www.guardian.co.uk/ world/2007/apr/04/ gender.theatre [21. 2. 2012]; Krystina Nellis Monday, Women in Theatre. Let's Get Rid of the Equality Myth, The Guardian, 18. 6. 2011, http://www.guardian.co.uk/ world/ 2007/apr/04/gender.theatre [21. 2. 2012].

[61] Mr. George Edwardes, The Sketch, 12. 9. 1894, S. 360; Forbes-Winslow, Daly's.

[62] Vgl. Huesmann, Welttheater, S. 16.

[63] Vgl. LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 579; Heinrichs, Das Rose-Theater; Baumgart und Freydank (Hrsg.), Das Rose-Theater.

dem die bankrotte Strand Music Hall stand, ließ sie abreißen und baute an ihrer Stelle für 15 000 Pfund ein Theater, das er dann an John Hollingshead vermietete.[64] Als Lawson 1881 starb, fiel das Gebäude an seine Erben, die den Mietvertrag auf weitere 21 Jahre verlängerten. Das zweite Gaiety Theatre gehörte zwar der Gaiety Theatre Company Ltd., das Grundstück, auf dem es stand, befand sich aber im Besitz der Stadt London.[65] Kaum anders verhielt es sich beim Metropol-Theater, das ebenso wie das Grundstück, auf dem es stand dem Aktien-Bau-Verein Unter den Linden gehörte, von dem es die Metropol-Theater GmbH anmietete.[66]

Noch komplizierter waren die Pachtverhältnisse, wenn der Besitzer des Theaters dieses nicht in seiner Gesamtheit, sondern Bühne, Restaurant, Bars und Garderoben an je unterschiedliche Subunternehmen verpachtete. Auch lagen der Besitz und Betrieb eines Theaters oft nicht bei einer einzelnen Person, sondern bei einer GmbH, einem Konsortium oder einer Aktiengesellschaft.[67] Wer bei einem Theater welche dieser Rollen zu einem bestimmten Zeitpunkt innehatte, lässt sich heute oft kaum noch rekonstruieren. Manchmal wurden Theater und Konzession so oft von einer Partei an die andere weitervermietet, dass am Ende niemand mehr wusste, wem ein Theater eigentlich gehörte und wer es betrieb. Mitunter schoben sich vier oder fünf Zwischenhändler zwischen den Besitzer eines Theaters und dessen Direktor.[68] Zurecht meinte deshalb ein britischer Beobachter: „It would puzzle the ingenuity of economists to unravel the tangle of stage finance, particularly that relating to the West End theatre“.[69] Ganz ähnlich hatte schon 1902 die *Berliner Morgenpost* festgestellt: „Man sieht, es giebt [sic!] gar manche Theater, die recht verzwickte Besitz- und Pachtverhältnisse haben“.[70] Dabei war zu diesem Zeitpunkt die Lage zumindest in Berlin noch recht überschaubar, denn die überwiegende Zahl der Berliner Theater gehörte damals einer einzelnen Person.[71]

Die Besitzer waren die einzige an einem Theater beteiligte Partei, die mit einiger Sicherheit davon ausgehen konnte, Gewinn zu machen – und das selbst dann noch, wenn das Theatergeschäft schlecht lief. John Hollingshead zufolge gab es um 1900 kaum eine risikolosere und einträglichere Geldanlage:

> There is no pounds, shillings and pence investment known to ‚those in the trade‘ that can equal the building of the right theatre at the right time and in the right place […] theatrical bricks and mortar, far from being speculation, are something more than what is called a ‚dead certainty‘. They are, in the language of to-day, a Klondyke – a living treasure.[72]

[64] Vgl. HOLLINGSHEAD, Gaiety Chronicles, S. 22–24; MACQUEEN-POPE, Gaiety, S. 36, 208; SHORT, Ring Up the Curtain, S. 23; HYMAN, The Gaiety Years, S. 6.

[65] Vgl. MacQueen-Pope, Gaiety, S. 382.

[66] Vgl. LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-50-709; WAGNER, Die Dorotheenstadt, S. 389 f.

[67] Vgl. für London: SANDISON, Theatre Ownership, S. 3; PICK, West End, S. 77; DAVIS, The Economics, S. 164–166; für Berlin: EPSTEIN, Theater als Geschäft.

[68] Vgl. NICOLL, English Drama, S. 34.

[69] BARBOUR, The Theatre, S. 32.

[70] Die Besitzverhältnisse der Berliner Theater, BERLINER MORGENPOST, 20. 7. 1902.

[71] Vgl. ebd.

[72] HOLLINGSHEAD, Gaiety Chronicles, S. 50.

Hollingshead zufolge war die Position des Theaterbesitzers einzigartig: Stets bekäme er seine Miete drei Monate im Voraus, während sein Mieter ihm die sorgenvolle Aufgabe abnähme, für Abgaben, Steuern und Versicherung aufzukommen. Einem Maximum an Sicherheit stehe somit ein Minimum an Risiko gegenüber. Wenn der Mieter seinen Vertrag beende oder Bankrott anmelde, hinterlasse er seinem Nachfolger nicht nur die Maschinerie, sondern auch genug Bühnenbilder, Kostüme und Requisiten, sodass dieser sofort die Arbeit aufnehmen könne. Deshalb stehe ein Theater auch selten länger als wenige Wochen oder Monate leer und diese Zeit könne durch Rücklagen bestens überbrückt werden.[73]

Diese Beobachtung lässt sich eins zu eins auf Berlin übertragen. Hugo Baruch, dessen Ausstattungsfirma fast alle Berliner Theater mit Bühnenbildern, Requisiten und Kostümen versorgte und der Anteile an mehreren von ihnen hielt, brachte es auf die treffende Formel: „Theater bauen ist gut, Theater betreiben ist gefährlich".[74] Auch Max Epstein zufolge rentierten sich die meisten Theaterbauten als Grundstücke ausgezeichnet, da die Eigentümer fast alle Lasten auf ihre Pächter abwälzten.[75] Deshalb blieben die Besitzverhältnisse relativ konstant – vor allem im Vergleich zu den häufig wechselnden Mietern. Seit Mitte der zwanziger Jahre begann dann die Zahl der Theater, die im Besitz von GmbHs und Aktiengesellschaften waren, schrittweise zuzunehmen, bis zu Beginn der dreißiger Jahre nur noch wenige Theater einer einzelnen Person oder Familie gehörten.[76] Das Gaiety Theatre wurde Mitte der zwanziger Jahre von der Associated Theatre Properties, Ltd. aufgekauft.[77] Ähnlich erging es dem Daly's Theatre, das Edwardes' Erben 1929 an British Amalgamted Theatres Ltd. verkauften.[78] Damit war das Theatergebäude selbst zu einer Ware geworden, die nicht mehr gleichbedeutend mit einem bestimmten Direktor, Regisseur, Ensemble oder Genre war. Als bloßer Veranstaltungsort wurde es an den höchsten Bieter vermietet.

Unternehmensformen

Wie Tracy Davis für London gezeigt hat, fand in der Theaterindustrie im 19. Jahrhundert analog zu anderen Branchen eine Entwicklung vom Familienbetrieb über Partnerschaften und GmbHs (*limited liability companies*) bis hin zu börsennotierten Unternehmen (*publicly traded companies*) statt.[79] Das Gaiety Theatre und das Metropol-Theater sind hierfür wiederum gute Beispiele. Als John Hol-

[73] Vgl. ebd., S. 27–29.
[74] Epstein, Das Theater als Geschäft, S. 30.
[75] Vgl. ebd.
[76] Für London siehe Sandison, Theatre Ownership; für Berlin siehe die Angaben zu den Theaterbesitzern im Deutschen Bühnenjahrbuch dieser Jahre.
[77] Vgl. Special Resolution of Gaiety Theatre Company Limited, 30th day of March, 1939 und Extraordinary Resolution of Gaiety Theatre Company Limited (in Voluntary Liquidation) passed the 20th day of June, 1944, TNA, BT 31/31087/25934; siehe auch Sandison, Theatre Ownership, S. 13; Howard, London Theatres, S. 89.
[78] Vgl. Howard, London Theatres, S. 62 f.; Forbes-Winslow, Daly's.
[79] Vgl. Davis, The Economics, S. 170–176.

lingshead das Gaiety Theatre 1868 pachtete, verfügte er lediglich über 200 Pfund. Um das notwendige Betriebskapital aufzubringen, gründete er eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung, die New Theatres Company, Ltd., mit einem Kapital von 5000 Pfund.[80] Diese Gesellschaft überführte er Anfang der 1880er Jahre in eine kleine Kapitalgesellschaft (*small joint-stock company*), in der er das Gaiety Theatre vorübergehend mit der Empire Music Hall zusammenschloss.[81] Die Gaiety Theatre Company Limited gab 5000 Aktien aus, jede zu zehn Pfund, die nur elf Anteilseignern gehörten und von denen Hollingshead mit 1625 Aktien ein Drittel hielt.[82]

Nachdem George Edwardes die Leitung des Theaters übernommen hatte, erhöhte er die Zahl der Aktien von 5000 auf 60 000, wobei nun jede Aktie ein Pfund wert war, sodass das Stammkapital von 50 000 auf 60 000 Pfund stieg. Diese Summe wurde von 187 Aktionären aufgebracht, wobei die Beteiligung bei einer Aktie begann und bis zu fast 7000 Aktien reichte. Edwardes selbst hielt mit 20 050 Aktien ein Drittel aller Aktien, brachte also ein Drittel des Kapitals auf. Später hielt er nur noch einen geringen Teil der Aktien, blieb aber weiterhin Direktor.[83] Die Betreibergesellschaft des Gaiety Theatre war eine GmbH im Sinne des *Company Acts* und ihr Direktor ein Geschäftsführer, der der Generalversammlung rechenschaftspflichtig war.[84]

Auch das Metropol-Theater wurde von einer Gesellschaft mit beschränkter Haftung betrieben, denn als Richard Schultz das Haus 1897 übernahm, besaß er nicht genügend Kapital, um das Theater auf eigene Rechnung zu führen. Deshalb gründete er eine GmbH, in deren Auftrag er das Theater leitete. Technisch gesehen war Schultz also bloß ein Angestellter dieser Gesellschaft. Ihr gehörten neben ihm selbst noch 19 weitere Personen an, drei Kaufmänner, drei Bankiers, zwei Fabrikbesitzer, zwei Rechtsanwälte und fünf Rentiers. Von dem Stammkapital von 400 000 Mark zeichneten Schultz und drei weitere Beteiligte je 40 000 Mark, einer 30 000, sechs 20 000 Mark und neun 10 000 Mark.[85] 1899 trat Schultz von der kaufmännischen Leitung des Theaters zurück und gab diese an seinen Mitdirektor Fritz Paul Jentz ab.[86]

Von 1905 bis 1911 führte die Metropol-Theater GmbH zusätzlich das Walhalla-Theater.[87] Auf dem Zenit ihres Erfolgs gründeten Schultz und Jentz 1909 die

[80] Vgl. HOLLINGSHEAD, My Lifetime, 1. Bd., S. 234 f.; MACQUEEN-POPE, Gaiety, S. 29 f.

[81] Vgl. HOLLINGSHEAD, My Lifetime, 1. Bd., S. 211 f.; ders., Gaiety Chronicles, S. 430; MACQUEEN-POPE, Gaiety, S. 214.

[82] Vgl. List of Persons holding Shares in the Gaiety Theatre Company Limited, 9. 2. 1885, TNA, BT 31/3386/20253.

[83] Vgl. Summary of Capital and Shares of the Gaiety Theatre, 2. 7. 1888, TNA, BT 31/31087/25934; siehe auch DAVIS, The Economics, S. 175 f.

[84] Vgl. Articles of Association of The Gaiety Theatre Company Limited, 23. 2. 1888, TNA, BT 31/31087/25934.

[85] Notarielle Verhandlung vom 19. Oktober 1897 über die Errichtung einer Gesellschaft, LAB, A. Pr. Br. 030-05-306; siehe auch HANDBUCH DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFTEN MIT BESCHRÄNKTER HAFTUNG, S. 378.

[86] Vgl. Der Schauspiel-Unternehmer Richard Schultz, LAB, A. Pr. Br. 030-05-3061, Bl. 115.

[87] Vgl. ebd.

Metropol-Theater Aktiengesellschaft Berlin mit einem Stammkapital von einer Million Mark, die Aktie zu 1000 Mark.[88] Während bei der GmbH der Kreis der Gesellschafter auf gerade einmal 20 Personen beschränkt gewesen war, konnte nun die Zahl der Aktionäre beliebig vergrößert werden. Schultz und Jentz blieben die Geschäftsführer des neuen Unternehmens mit einem Jahresgehalt von 50 000 Mark und 15 Prozent Gewinnbeteiligung.[89] Wie bei den Gründungen der meisten Aktiengesellschaften ging es auch bei der Umwandlung des Metropol-Theaters von einer GmbH in eine Aktiengesellschaft darum, frisches Kapital zu akquirieren. Dafür spricht, dass zur selben Zeit der Gagenetat auf 540 000 Mark und der Ausstattungsetat auf 150 000 Mark erhöht wurden und dass die Gesellschaft wenig später auf dem Nachbargrundstück den Metropol-Palast eröffnete.[90] Drei Jahre später gelang Schultz und Jentz bereits den nächsten Coup: die Gründung einer englischen Aktiengesellschaft unter dem Namen Metropole Palace Company Ltd. mit einem Aktienkapital von sechs Millionen Schilling (etwas über sechs Millionen Mark). Der Grund dafür lag „in der Verschiedenheit der Aktiengesetze in England und Deutschland und in der Eigenart des Betriebes, der bei verhältnismäßig geringem Anlagekapital einen verhältnismäßig hohen Nutzen abwirft".[91] Allerdings verkauften Schultz und Jentz schon im folgenden Jahr das Grundstück des Metropol-Palastes an den Aktienbauverein Unter den Linden, dem bereits das Grundstück des Metropol-Theaters gehörte, und liquidierten ihre englische Aktiengesellschaft.[92] Verantwortlich dafür war wahrscheinlich die wirtschaftlich schlechte Lage des Theaters in dieser Zeit: Mit *Chauffeur – in's Metropol!* war zum ersten Mal eine Jahresrevue beim Publikum durchgefallen.[93] Dennoch zeigt die Episode, in welch internationalen Dimensionen Berliner Theaterunternehmer dachten.

Während des Ersten Weltkriegs ging es nach anfänglicher Flaute für das Metropol-Theater wieder aufwärts, sodass es zusätzlich Gastspiele im Central-Theater gab.[94] Im ersten Friedensjahr setzte sich dann Richard Schultz zur Ruhe. Sein Kompagnon Fritz Paul Jentz blieb weiter Geschäftsführer der Metropol-Theater AG und setzte den Theaterautor Fritz Friedmann-Frederich als künstlerischen Leiter ein.[95] Im folgenden Jahr mietete die Metropol-Theater AG erneut zusätzlich das Central-Theater an, das sie jedoch noch im selben Jahr abstieß, um dann von 1921 bis 1927 neben dem Metropol-Theater noch das Theater in der Kom-

[88] Eine Theatergründung, Vossische Zeitung, 1. 12. 1909.
[89] Vgl. LAB, A. Pr. Br. 030-05-3061.
[90] Ebd.
[91] Kassenerfolg im Metropol. Die Gründung des Metropolpalastes, Berliner Morgenpost, 2. 5. 1912; siehe auch Ladon, Kaiserhof-Passage, Die Zukunft 79 (1912), S. 303–306; Hahn, Metropol-Theater, S. 101.
[92] Eine neue Metropolpalast-Transaktion, Das Organ der Variétéwelt, 20. 12. 1913, S. 11 f.; Der Ankauf des Berliner Metropolpalastes, ebd., 28. 12. 1913, S. 13.
[93] Vgl. Max Epstein, Das Theatergeschäft, Die Schaubühne 8 (1912), Nr. 5, S. 117–120.
[94] Vgl. Eine interessante Theaterbilanz, Die deutsche Bühne 6 (1914), Nr. 13, S. 194 f.; Max Epstein, Drei Theaterbilanzen, Die Schaubühne (1917), S. 320–323; LAB, A. Pr. Br. 030-05-3061.
[95] Vgl. LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2375.

mandantenstraße zu betreiben.[96] 1927 meldete sie Bankrott an, woraufhin das Metropol-Theater von Fritz und Alfred Rotter übernommen wurde.[97]

Das Metropol-Theater war eines der ersten deutschen Theater, das als Aktiengesellschaft betrieben wurde. Nur wenige Geschäftsheater folgten diesem Beispiel. Häufiger kamen Aktiengesellschaften bei dem Betrieb von gemeinnützigen Theatern zum Einsatz. So im Fall des 1893/94 gegründeten Schiller-Theaters und des 1911/12 eröffneten Deutschen Opernhauses. Das Schiller-Theater wurde als eine Gesellschaft betrieben, der es nicht um finanziellen Gewinn ging, sondern die volkstümliche Stücke zu volkstümlichen Preisen bot.[98] In ganz Deutschland gab es 1919 nur 21 Theater und Opernhäuser, die von Aktiengesellschaften unterhalten wurden. Davon befanden sich 90 Prozent im Besitz eines Einzelinhabers. Keine von ihnen war an der Börse notiert.[99] Die überwiegende Zahl der Berliner Theater wurde auch nach dem Ersten Weltkrieg weiterhin von GmbHs betrieben.

Obwohl es also durchaus eine Entwicklung vom Familienbetrieb über die GmbH zur Aktiengesellschaft gab, verlief diese keineswegs linear. So gab es auch im frühen 20. Jahrhundert durchaus noch einige Theater, die als Familienbetrieb geführt wurden, wobei diese jedoch auch als GmbHs organisiert waren. Zu diesem Instrument griffen die Theaterdirektoren aus denselben Motiven wie andere Unternehmer auch, nämlich um Kapital zu akquirieren und ihr Risiko zu limitieren. Wenn der Direktor Bankrott anmelden musste, haftete er nicht mit seinem Privatvermögen, sondern lediglich in der Höhe seiner Einlage. Wie die Kurzlebigkeit vieler Theaterunternehmen belegt, war die Leitung eines Theaters ein äußerst riskantes Geschäft. Ohne die Beschränkung der persönlichen Verbindlichkeit in Form der GmbH hätte sich daher kaum jemand zur Übernahme eines Theaters bereitgefunden. Die Transformation einer GmbH in eine Aktiengesellschaft diente dann primär der Expansion des Unternehmens und bereitete bereits die nächste Stufe in der Entwicklung des Geschäftstheaters vor: die Herausbildung von Theaterkonzernen.

Theaterkonzerne

Mit dem Zusammenschluss der Unternehmen von Edward Moss und Oswald Stoll entstand in Großbritannien 1898 der erste große Theaterkonzern, der über eine Vielzahl von Bühnen gebot. Beide Unternehmen verfügten über eine Reihe

[96] Vgl. die Angaben zu den Besitzern im Deutschen-Bühnenjahrbuch dieser Jahre.

[97] Vgl. Das Metropol-Theater unter Geschäftsaufsicht, Berliner Börsen-Courier, 28. 12. 1926; Das Metropoltheater unter Geschäftsaufsicht, Berliner Lokal-Anzeiger, 28. 12. 1926; Metropol-Theater geschlossen, Morgenpost, 5. 8. 1927; Schließung des Metropol-Theaters, ebd., 5. 8. 1927; Alois Munk, Der Niedergang des Metropol-Theaters, ebd., 6. 8. 1927; Der Konkurs des Metropoltheaters, Berliner Tagesspiegel, 26. 11. 1927; Die neuen Streiche der Brüder Rotter, Das Kleine Journal, 18. 12. 1927.

[98] Vgl. Max Epstein, Drei Theaterbilanzen, Die Schaubühne 13 (1917), 1. Bd., S. 320–323; siehe auch Heringdorf, Das Charlottenburger Opernhaus; Littmann, Das Charlottenburger Schiller-Theater.

[99] Vgl. Passow, Aktiengesellschaft, S. 24, 28, 56.

von Music Halls, Moss vor allem in Schottland, Stoll in Nordengland. Durch die Vereinigung entstand die größte Kette von Music Halls in Großbritannien, die von anfangs 20 auf 35 im Jahr 1906 wuchs. Fast jede größere Stadt besaß entweder ein Empire oder ein Coliseum. Am Verkehrswert gemessen rangierte Moss Empires 1905 an 44. Stelle der größten Unternehmen Großbritanniens. Der Konzern fungierte als Dachgesellschaft für eine Fülle von Subunternehmen, die zum Teil als Familienbetriebe weitergeführt wurden.[100] Zeitgleich zu Moss Empires entstand, ebenfalls ausgehend von Schottland, Howard & Wyndham Theatres Ltd., ein Zusammenschluss der Unternehmen von John B. Howard und Frederick Wyndham.[101] Bei der Gründung beider Konzerne ging es nicht primär um Theaterbesitz, sondern um Rationalisierung durch die gemeinsame Verpflichtung von Künstlern und, mehr noch, die Zusammenlegung des Kartenverkaufs. Zu demselben Zweck vereinigten sich 1932 Moss Empires und Howard & Wyndham. Die Manager des neuen Unternehmens waren H. M. Tennent und Hugh Beaumont, die ihre Karriere in den beiden Unternehmen begonnen hatten. Nach dem Ende dieses Arrangements gründeten sie 1936 die in London ansässige und auf die Produktion von Theaterstücken spezialisierte Firma H. M. Tennent, Ltd.[102]

Der erste in London ansässige Theaterkonzern entstand 1925 mit Associated Theatre Properties Limited, dem acht West End-Theater angehörten, darunter das Gaiety Theatre. Anfangs stand der Konzern unter der Leitung von William Clifford Gaunt, einem Textilunternehmer aus Yorkshire. Ebenfalls beteiligt an dem Konzern war mit Lee Shubert der Miteigentümer eines der größten Theaterkonzerne der USA.[103] Auch Charles Frohman, der bedeutendste Konkurrent Shuberts, hatte 1897 mit dem Duke of York's Theatre ein Theater in London angemietet, um dort amerikanische Stücke herauszubringen.[104] Dieses Engagement amerikanischer Produzenten in London stieß jedoch auf Ablehnung. Viele Kritiker warnten vor der Etablierung von Theaterkonzernen nach amerikanischem Vorbild und der Amerikanisierung des britischen Theaters.[105] Sie sahen in der Vertrustung des Theaters ein amerikanisches Phänomen, obwohl die Anfänge in der britischen Music Hall gelegen hatten. Der Theaterdirektor Oscar Asche machte die „American ‚perdoocers'", wie er sie abschätzig nannte, für die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Theaterindustrie verantwortlich.[106] Daphne du Maurier gab der „American invasion" die Schuld an der Kommerzialisierung des Theaters:

[100] Vgl. Sandison, Theatre Ownership, S. 7, 14; Davis, The Economics, S. 176–178.
[101] Vgl. ebd., S. 19–22; Davis, The Economics, S. 178.
[102] Vgl. ebd., S. 22.
[103] Vgl. TNA, BT 31/31087/25934; Graves, The Price of Pleasure, S. 16; Sandison, Theatre Ownership, S. 12; zum Theaterkonzern der Shuberts siehe Hirsch, The Boys from Syracuse.
[104] Vgl. Daly, Life, S. 567f., 578, 630, 638–640; Forbes-Winslow, Dalys's; Marcossen, Charles Frohman, S. 230–236; MacQueen-Pope, Carriages at Eleven, S. 134–141; Postlewait, The London Stage, S. 41–49.
[105] B. W. Findon, The American Trust. Its Prospects in England, Play Pictorial 10 (1907), Nr. 61, S. 12.
[106] Asche, His Life, S. 231.

„American methods were introduced, and their influence was felt in every quarter; box-office returns were of sole importance in this trade that was no longer an art or a profession".[107] Ähnlich sah es der Theaterkritiker Huntly Carter, der gar eine amerikanische Verschwörung ausmachte: „One after the other Frohman, Shubert, Klaw, Erlanger, Keith, Proctor, Hammerstein came to London with the set purpose of drawing the English theatre into the American net".[108] Tatsächlich waren jedoch nur wenige amerikanische Unternehmer in London tätig und langfristig sollten sie sich alle wieder auf ihr Kerngeschäft in den USA beschränken.

Die Tendenz zur wirtschaftlichen Konzentration setzte sich in der Zwischenkriegszeit ungebrochen fort. In London erreichte sie ihren Höhepunkt 1942, als Prince Littler, Direktor von Howard & Wyndham und Anteilseigner an sechs Theatern, erst Stoll Theatres Corporation, dann Associated Theatre Properties und schließlich auch Moss' Empires übernahm. Damit war ein gemeinhin als ‚The Group' bezeichneter Zusammenschluss entstanden, der weniger als ein einheitlicher, durchrationalisierter Konzern vorzustellen ist, denn als ein undurchsichtiges Konglomerat von Beziehungen und Abhängigkeiten in Form von Verträgen, Mietverhältnissen, Aktienanteilen und Aufsichtsratsposten. Um die Theater in ihrem Besitz zu bespielen, waren ‚The Group' verschiedene Produktionsfirmen, wie unter anderem H. M. Tennent Ltd., angeschlossen. Allerdings produzierten diese Firmen auch Stücke an Theatern, die nicht zu ‚The Group' gehörten, wie diese umgekehrt ihre Theater auch an unabhängige Produktionsfirmen vermietete.[109] Die zunehmende Konzentration war keine Eigenheit der Theaterindustrie, vielmehr gehorchte diese denselben Entwicklungen wie andere Branchen in der Zwischenkriegszeit.[110] Die Entstehung großer Theaterkonzerne nahm ähnliche Entwicklungen in verschiedenen Bereichen der Unterhaltungsindustrie vorweg, wie beispielsweise im Filmgeschäft, und blieb folgenreich für das britische Theater im gesamten 20. Jahrhundert. Der Stoll-Moss-Konzern etwa, dem 10 West End-Theater gehörten, existierte bis 1999, als er von Andrew Lloyd Webbers Really Useful Group übernommen wurde.[111] Nach Umstrukturierungen gehörten dieser 2011 noch sieben West End-Bühnen, womit sie neben der Delfont Mackintosh Theatre Group, mit ebenfalls sieben Bühnen, der größte Theaterbesitzer Londons ist.[112] Die heute im West End zu beobachtende Konzentration von Theaterbesitz markiert das vorläufige Ende eines Prozesses, der um 1900 begann.

[107] Du Maurier, Gerald, S. 206.
[108] Carter, New Spirit, S. 23.
[109] Vgl. Armstrong, The Playwright and his Theatre, S. 19 f.; Elsom, Post-War, S. 12 f.; Rebellato, 1956, S. 53–57; Prior, Dreams and Reconstruction, S. 87–94.
[110] Vgl. Eichengreen, The Inter-war Economy; Booth und Glynn, Modern Britain, S. 71–73.
[111] Vgl. Lloyd Webber Buys London Theatres, BBC News, 9. 1. 2000, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/596495.stm [19. 6. 2011]; Warren Hoge, A Major New Role As Theater Mogul For Lloyd Webber, The New York Times, 12. 1. 2000, http://www.nytimes.com/2000/01/10/arts/a-major-new-role-as-theater-mogul-for-lloyd-webber.html?pagewanted=all&src=pm [19. 6. 2011].
[112] Vgl. http://www.reallyuseful.com; http://www.delfontmackintosh.co.uk [19. 6. 2011].

Auch in Berlin bildeten sich nach dem Ersten Weltkrieg mehrere Theaterkonzerne heraus. Einer der größten von ihnen unterstand Max Reinhardt, dessen Karriere als Direktor an einem der kleinsten Theater Berlins begonnen hatte, bevor er 1903 das Neue Theater am Schiffbauerdamm übernahm. Dieses gab er 1905 für das Deutsche Theater wieder auf, zu dem 1906 noch die nebenan gelegenen Kammerspiele hinzukamen.[113] Schon vor dem Ersten Weltkrieg betätigte er sich als Regisseur und Produzent außerhalb von Berlin, vor allem im Rahmen großer Gastspiele in München, Wien und London.[114] Nach dem Krieg expandierte der Reinhardt-Konzern weiter, vor allem durch die Übernahme des Großen Schauspielhauses, das als eigenständige Aktiengesellschaft verwaltet wurde.[115] Als er 1921 Berlin vorübergehend den Rücken kehrte, gab er das Deutsche Theater in die Obhut von Felix Hollaender und das Große Schauspielhaus in die von Erik Charell.

Nach seiner Rückkehr zwei Jahre später begann eine neue Phase der Expansion mit der Übernahme der Komödie am Kurfürstendamm und des Theaters in der Josefstadt in Wien.[116] An seinem Höhepunkt bespielte der Reinhardt-Konzern zehn Theater in Berlin und Wien gleichzeitig.[117] Aber auch andere Unternehmer leiteten gleichzeitig mehrere Theater: Carl Meinhard und Rudolf Bernauer das Berliner Theater, das Komödienhaus, das Theater in der Königgrätzer Straße und das Theater am Nollendorfplatz; Victor Barnowsky das Lessing-Theater und das Deutsche Künstler-Theater; Eugen Robert Die Tribüne und das Theater am Kurfürstendamm. Im Laufe der zwanziger Jahre kam es immer wieder zu ruckartigen Verschiebungen in der Berliner Theaterlandschaft, die jedes Mal in einer noch größeren Konzentration endeten. Nachdem erst Meinhard und Bernauer, dann Eugen Robert aufgegeben hatten, gingen ihre Häuser an Victor Barnowsky, der über drei, und an Heinz Saltenburg, der über fünf Bühnen gebot.[118]

Nun schlug die Stunde von Alfred und Fritz Rotter, deren Karriere als Theaterleiter bereits vor dem Ersten Weltkrieg begonnen hatte, die sich aber Mitte der zwanziger Jahre von ihrer Direktorentätigkeit zurückgezogen hatten. 1927 meldeten sie sich mit einem Paukenschlag zurück: Sie übernahmen das Pleite gegangene Metropol-Theater.[119] Außer diesem betrieben sie das Central-Theater, das Lustspielhaus, den Admiralspalast, das Theater des Westens und das Lessing Theater, von denen ihnen allein das letztgenannte auch gehörte, wobei aber jede

[113] LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2836 und Nr. 2837; Huesmann, Welttheater.
[114] Vgl. Leisler, Max Reinhardt; Fuhrich-Leisler, Max Reinhardt; Huesmann, Welttheater.
[115] Vgl. Hostetter, Grosses Schauspielhaus.
[116] Vgl. Leisler, Max Reinhardt; Huesmann, Welttheater.
[117] Vgl. Reinhardt, Der Liebhaber, S. 31; siehe auch Huesmann, Welttheater.
[118] Barnowsky über das Theater in der Königgrätzer Straße, Die Tribüne und das Komödienhaus; Saltenburg über das Deutsche Künstlertheater, das Theater am Kurfürstendamm, das Theater am Schiffbauerdamm, das Lustspielhaus und das Wallner-Theater; vgl. Theater-Almanach 1926; Trask C. Hooper, The Berlin Stage, The Stage Year Book 1927, S. 87–98; Bernauer, Das Theater, S. 380; Huesmann, Welttheater, S. 59; Rühle, Theater in Deutschland, S. 470–475.
[119] Die neuen Streiche der Brüder Rotter, Das Kleine Journal, 18. 12. 1927.

dieser Bühnen von einer eigenständigen GmbH geführt wurde.[120] Hinzu kamen außerdem das Schauspielhaus in Breslau, das Bellevue-Theater in Stettin sowie das Residenz- und das Central-Theater in Dresden.[121] Wie die *Deutsche Allgemeine Zeitung* meinte, war es selbst „Eingeweihten […] so gut wie unmöglich zu erfahren, wer wirklich zur Zeit geschäftlich verantwortlich hinter einem Theater steht: Der sogenannte Hauseigentümer, der Pächter, ein Unterpächter oder einer der zahllosen Strohmänner".[122] Die Theaterpolizei verfolgte die Entwicklung der Rotter-Bühnen genau, sah aber keinen Grund zum Einschreiten.[123]

Später gelangte die Staatsanwaltschaft dann zu dem Schluss, die Rotters hätten zunächst alle Theater auf eigene Verantwortung beziehungsweise als Aktiengesellschaft geführt. Erst als „die finanzielle Lage […] im Jahre 1931 sich so verschlechterte, dass eine Pfändung der Kasseneinnahmen der Theater drohte", wurde für „jedes der von ihnen bespielten Theater eine besondere Betriebsgesellschaft in der Rechtsform der Gesellschaft mit beschränkter Haftung" gegründet.[124] Mit den zunächst noch reichlich fließenden Gewinnen verschafften sich die Rotters neue Kredite, die es ihnen erlaubten, weitere Theater zu übernehmen. Solange diese Gewinne abwarfen, funktionierte ihr Schneeballsystem. Als jedoch ausgerechnet in den wirtschaftlich katastrophalen frühen dreißiger Jahren gleich mehrere aufwändige Inszenierungen scheiterten, brach es in sich zusammen. Im Januar 1933 waren die Rotter-Brüder zahlungsunfähig und setzten sich ins Ausland ab. Die Berliner Staatsanwaltschaft erließ einen Haftbefehl, konnte ihrer aber nicht mehr habhaft werden.[125] Der neuen, nationalsozialistischen Regierung kam der Zusammenbruch des Rotter-Konzerns sehr gelegen. Sofort wurde er als Beleg für die zwielichtigen Machenschaften jüdischer Unternehmer ausgeschlachtet. Die Polizei versuchte sogar, Fritz und Alfred Rotter aus Liechtenstein, wohin sie geflohen waren, zu entführen. Eine Verfolgungsjagd endete mit dem tödlichen Autounfall von Alfred Rotter und seiner Frau. Fritz Rotter gelang die Flucht nach Frankreich, wo er untertauchte.[126] Trotz der Abwesenheit der Angeklagten kam es in Berlin zu einem Schauprozess.[127]

Auch in Deutschland schlossen sich die Theaterkonzerne zu Kartellen zusammen. Der größte von ihnen war die 1926 als Antwort auf die Vorherrschaft der

[120] Vgl. Brief Rechtsanwalt Castro an Amtsgericht Berlin-Mitte vom 7.9.1931 und Brief der Industrie- und Handelskammer Berlin an Amtsgericht Berlin-Mitte vom 18.4.1932, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2966; siehe auch Rotter-Konzern, Der Autor 8 (1932), Nr. 12, S. 4f.

[121] Vgl. Daiber, Schaufenster, S. 36.

[122] Deutsche Allgemeine Zeitung, 18.1.1933.

[123] Vgl. LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2967.

[124] Generalstaatsanwalt bei dem Landgericht I, 19. Juni 1933, Anklageschrift, LAB, A Rep. 358-02 Nr. 108611.

[125] Konkursantrag gegen die Brüder Rotter. Das Ende des Theater-Konzerns, Vossische Zeitung, 18.1.1933; Die Berlin Theater-Katastrophe, Tägliche Rundschau, 18.1.1933; Rotter-Konzern verkracht!, Vorwärts, 18.1.1933; Strafanzeige gegen Gebrüder Rotter, Berliner Lokal-Anzeiger, 20.1.1933; Rotters verduftet, Deutsche Tageszeitung, 21.1.1933.

[126] Das Attentat auf die Brüder Rotter, B.Z. am Mittag, 6.4.1933; Jews Murdered in Liechtenstein, The Times, 6.4.1933, S. 13; siehe auch Kamber, Der Zusammenbruch.

[127] Vgl. die Prozessakten, LAB, A Rep. 358-02 Nr. 108611 bis Nr. 108614.

Rotters gegründete Theaterabonnement GmbH, besser bekannt unter dem Namen Reibaro. Sie war eine Vereinigung der Bühnen Max Reinhardts, Victor Barnowskys und Eugen Roberts zum Zweck des gemeinsamen Abonnement- und Kartenverkaufs. Nach außen zielte sie darauf ab, „für die Theater selbst die künstlerische und wirtschaftliche Stabilität; für die Schauspieler die Erfüllung ihrer Postulate nach festem Ensemble und langfristigen Verträgen; für das Publikum eine entscheidende Verbilligung des Theaterbesuchs" zu schaffen.[128] In Wirklichkeit ging es den beteiligten Unternehmern jedoch schlicht um die Sanierung ihrer ins Schlingern geratenen Konzerne. Die Konkurrenz nahm die Reibaro von Anfang an als Bedrohung wahr. Rudolf Bernauer bezeichnete sie abschätzig als „Billettverschleuderungsstelle".[129] Die Revue *Die fleißige Hetäre* von Friedrich Hollaender und Marcellus Schiffer aus dem Jahr 1927 wartete mit einer personifizierten Reibaro auf: „Ich bin die Theater Hydria / Wir fressen billige Abonnenten / die wir den andern nicht gönnten".[130]

Vorübergehend erfüllte die Reibaro die in sie gesetzten Hoffnungen und umfasste bald sogar die Staatstheater. In der Zeit der äußersten wirtschaftlichen Anspannung jedoch, der steigenden Kosten und sinkenden Einnahmen, denen schon so viele Theaterunternehmen zum Opfer gefallen waren, wurde die Konkurrenz zwischen den Berliner Theatern immer unerbittlicher, Herbert Ihering sprach nicht ganz unzutreffend von einem „Krieg der Direktoren".[131] Um der gegen sie gerichteten Reibaro etwas entgegenzusetzen, schlossen die Rotters Verträge mit der Gesellschaft der Funkfreunde mbH, einer anderen Abonnementsgesellschaft. Zu Beginn der dreißiger Jahre standen sich damit nur noch zwei große Kartelle gegenüber, die die Berliner Theater unter sich aufgeteilt hatten. Um ihren Konzern am Laufen zu halten, ließen die Rotters sich immer wieder Vorschüsse von der Gesellschaft der Funkfreunde zahlen, die im Gegenzug niedrigere Kartenpreise verlangte. Ihr Leiter Heinz Hentschke nahm den Rotters täglich 1000 Karten ab, die er mit einem Aufschlag von einer Mark an seine Mitglieder weitergab. Allerdings behielt er dabei 4 bis 5000 Mark täglich zur Tilgung der Schulden zurück. Durch die Abgabe von Theaterkarten unter Preis und eines Teils des Gewinns machte der Rotter-Konzern gleich zweifach Verlust.[132] *Das Kleine Journal* gab Hentschke deshalb eine Mitschuld am Ruin des Konzerns, denn er habe einen „Zwischengewinn beim Billettverkauf eingestrichen, der so horrend ist, daß die Theater selbst bei gutem, von Herrn Hentschke inspiriertem Besuch nicht existieren können".[133] Zum Jahreswechsel 1932/33 entzog er dann den Rotters plötzlich jede Unterstützung und ließ sich die Gewinne aus der Operette *Ball im Savoy*

[128] BERLINER TAGEBLATT, 16.4.1926; siehe auch BAB, Theater der Gegenwart, S. 189; KIAULEHN, Berlin, S. 473; DAIBER, Schaufenster, S. 38; RÜHLE, Theater, S. 631.
[129] BERNAUER, Das Theater, S. 386.
[130] Marcellus Schiffer, Hetärengespräche, AAdK, NL Marcellus Schiffer, 4.
[131] IHERING, Theaterkrise? Geistige Krise!, S. 380–385, hier S. 381.
[132] August Herman Zeiz, BERLINER TAGEBLATT, 27.1.1931.
[133] Das Berliner Theater-Chaos, DAS KLEINE JOURNAL, 20.1.1933; siehe auch RISS, Ansätze, S. 190–192; KAMBER, Der Zusammenbruch; ders., Zum Zusammenbruch.

überschreiben, mit der diesen nach langer Durststrecke wieder ein Erfolg gelungen war. Damit war der Rotter-Konzern am Ende. Hentschke aber, der im Mai 1933 in die NSDAP eingetreten war, übernahm im folgenden Jahr im Auftrag des Propagandaministeriums die Leitung des Metropol-Theaters.[134]

Ausgaben und Einnahmen

Als Aktiengesellschaften waren das Gaiety Theatre und das Metropol-Theater zur Veröffentlichung ihrer Bilanzen verpflichtet. Diese geben einen Einblick in die wirtschaftliche Arbeitsweise der Theater. Der größte Posten unter den Ausgaben waren stets die Gehaltskosten. Die Gaiety Theatre Company Ltd. zahlte 1891 Gehälter in Höhe von 28 772 Pfund an die Schauspieler, Sänger, Musiker und Bühnenarbeiter sowie 4909 Pfund an das Personal vor dem Haus. An zweiter Stelle stand der Posten für Bühnenbilder, Ausstattung und Kostüme in Höhe von 8446 Pfund, für Miete und Steuern fielen 4810 Pfund und für Werbung 3843 Pfund an.[135] Diesen Ausgaben standen Einnahmen aus dem Kartenverkauf, Lizenzgebühren und den Tourneen durch die Provinz und nach Übersee in Höhe von 58 229 Pfund gegenüber. Ein knappes Jahrzehnt später waren die Ausgaben gewachsen: Der Gagenetat umfasste 1900 32 338 Pfund, die Ausstattung 8738 Pfund und Miete und Steuern 6040 Pfund, so dass sich die Ausgaben die auf 71 440 Pfund belifen; ihnen standen Einnahmen gegenüber die sich um 20 Prozent auf 84 755 Pfund gesteigert hatten.[136]

Bis zum Ersten Weltkrieg florierte die Gaiety Theatre Company. Unter der Leitung von John Hollingshead machte sie jährlich einen Umsatz von zwischen 30 000 und 55 000 Pfund, in den Jahren von 1869 bis 1885 insgesamt 672 777 Pfund.[137] Nachdem George Edwardes das Theater übernommen hatte, sank der Umsatz zunächst stark. Mehrfach konnten zu Beginn der neunziger Jahre keine Dividenden ausgeschüttet werden. Die Aktionäre warfen Edwardes vor, sich aufgrund seiner Beteiligung an anderen Theatern nicht genügend um das Gaiety Theatre zu kümmern und verpflichteten ihn zur Aufgabe dieser Nebentätigkeiten.[138] Seit Mitte der neunziger Jahre hatten sie dann kaum noch Grund zur Beschwerde. Mit Ausnahme des Jahres 1907, in dem das Theater nur 1279 Pfund Gewinn machte und keine Dividende zahlen konnte, schüttete es fast jedes Jahr eine Dividende von 20 Prozent aus. Bereits vor dem Krieg geriet das Gaiety Theatre in schwierigeres Fahrwasser. So konnte es 1913 nur noch 10 Prozent Dividende zahlen. Nach 1914 brachen die Einnahmen dann komplett zusammen, um sich erst gegen Ende des Krieges wieder zu erholen.[139] Der Krieg war dafür

[134] Vgl. KAMBER, Zum Zusammenbruch, S. 78–80.
[135] Vgl. Gaiety Theatre Co., Limited, THE ERA, 8. 8. 1891, S. 8.
[136] Vgl. Gaiety Theatre, Limited, THE ERA, 6. 10. 1900, S. 11.
[137] Vgl. HOLLINGSHEAD, My Lifetime, Bd. 2, S. 215.
[138] Vgl. Gaiety Theatre Company, Limited, THE ERA, 3. 9. 1892, S. 9; City Notes, NATIONAL OBSERVER, 3. 11. 1894, S. 634.
[139] Vgl. THE STAGE YEAR BOOK 1917, S. 67; ECONOMIST 29. 9. 1917, S. 480 und 30. 8. 1919, S. 378.

nur partiell verantwortlich, denn zur selben Zeit spielte die Musical Comedy *Chu Chin Chow* am His Majesty's Theatre bei Produktionskosten in Höhe von 5300 Pfund binnen fünf Jahren 700 000 Pfund ein – mehr als das Gaiety Theatre in den 18 Jahren unter der Leitung von John Hollingshead.[140]

Wie die Gaiety Theatre Company wendete auch die Metropol-Theater GmbH am meisten für Personalkosten auf. Der Gagenetat der Schauspieler, des Orchesters, Balletts und des technischen Personals wurde 1897 auf 360 000 Mark veranschlagt. Danach folgte die Pacht an den Aktien-Bau-Verein Unter den Linden in Höhe von 222 000 Mark, die das Theater zu dem mit Abstand teuersten von Berlin machte. Sie reduzierte sich allerdings erheblich durch die Unterverpachtung einzelner Bereiche an Subunternehmen. So brachte die Verpachtung des Restaurants 75 000 Mark ein, der Garderobe 50 000 Mark, der Theaterzettel 9000 Mark, des Reklamevorhangs 3000 Mark, des Verkaufs von Blumen im Theater 4000 Mark, der Kantine 5000 Mark und der Zigarren-Buffets 1000 Mark. Zusammengenommen ergaben die Unterpachten 147 000 Mark, sodass sich die Pacht für das Theater auf 75 000 Mark reduzierte, womit sie gerade einmal so viel betrug wie die des Restaurants. Der drittgrößte Posten in Höhe von 70 000 Mark wurde für die Ausstattung wie Bühnenbilder und Kostüme aufgewandt, gefolgt von 50 000 Mark für Tantiemen, 40 000 Mark für Beleuchtung, 30 000 Mark für Reklame, 24 000 Mark für die Leitung des Theaters, 12 000 Mark für Verwaltungskosten, Reisen und Steuern und 4000 Mark für die Heizung.[141]

Während die Pacht bis zum Ersten Weltkrieg nur relativ mäßig stieg, auf 235 000 Mark im Jahr 1902 und auf 257 464 Mark 1910, verdoppelten sich die Ausgaben für Gagen und Gehälter auf 626 078 Mark und verdreifachten sich die Ausgaben für Tantiemen auf 150 224 Mark.[142] Dennoch erzielte das Metropol-Theater so hohe Einnahmen, dass es nach der Umwandlung in eine Aktiengesellschaft jährlich Dividenden in Höhe von 20 bis 22 Prozent ausschütten konnte.[143] Es war damit ebenso profitabel wie das Gaiety Theatre in London. Nach mehreren Misserfolgen sank die Dividende 1914 auf vier Prozent, obwohl das Metropol-Theater mit *Die Reise um die Erde in achtzig Tagen* nach nur hundert Aufführungen bereits eine dreiviertel Million Mark verdient hatte.[144] Der Erste Weltkrieg bescherte auch dem Berliner Geschäftstheater zunächst eine Flaute, die jedoch schnell in eine Hochkonjunktur mündete, die bis 1920 anhielt.[145] Auf diese folgte

[140] Vgl. Short, Theatrical Cavalcade, S. 15.

[141] Vgl. Aufstellung der Jahresspesen für das Metropol-Theater, LAB, A. Pr. Br. 030-05-3061.

[142] Vgl. Die Besitzverhältnisse der Berliner Theater, Berliner Morgenpost, 20. 7. 1902; Generalversammlung der Metropoltheater-Aktiengesellschaft, Berliner Tageblatt, 12. 12. 1910.

[143] Vgl. Deutsche Tageszeitung, 17. 10. 1910; Generalversammlung der Metropoltheater-Aktiengesellschaft, Berliner Tageblatt, 12. 12. 1910; Metropol-Theater Aktiengesellschaft in Berlin, Berliner Börsen-Courier, 3. 11. 1911; 20 Prozent Dividende des Metropol-Theaters, Berliner Börsen Courier, 28. 11. 1912.

[144] Vgl. Berliner Lokalanzeiger 16. 3. 1914; Die Zukunft des Metropoltheaters, Deutscher Kurier, 12. 1. 1914.

[145] Bernard Weller, The After-War Stage, The Stage Year Book 1920, S. 33–40.

aufgrund sinkender Zuschauerzahlen und steigender Ausgaben allerdings eine schwerwiegende Depression.

In London erhöhten die Theater die Eintrittspreise nach dem Krieg um 50 Prozent. Dem Anstieg der Produktionskosten um 600 Prozent, der Mieten zeitweise sogar um 1000 Prozent wurden sie damit dennoch nicht Herr.[146] Die Produzentin Edyth Goodall klagte 1920:

> The cost of production is enormous, and it is impossible to take the same risk as before the war. One theatre which cost £50 to rent in 1913 costs £500 a week to-day, and lighting, heating and the salaries of people engaged – apart from the actors and actresses – in connection with the production of a play have gone up enormously. The price of seats has been raised, but the difference, which seems considerable to the public, has no effect in balancing the budget, as it is only a government tax.[147]

Zu den steigenden Kosten kam noch die zur Finanzierung der Kriegsanstrengungen eingeführte Vergnügungssteuer (*entertainment tax*), die ein Theater selbst dann zu bezahlen hatte, wenn es Verluste machte. Manche Inszenierung warf aufgrund der Vergnügungssteuer gar keinen Gewinn mehr ab.[148] Im letzten Kriegsjahr bescherte sie dem Fiskus Einnahmen in Höhe von drei Millionen, 1919 sogar in Höhe von fünf Millionen Pfund.[149] Während des kriegsbedingten Theaterbooms hatte sich die 1916 eingeführte Vergnügungssteuer zunächst kaum ausgewirkt, zumal die Theater sie über verteuerte Eintrittskarten an ihr Publikum weitergereicht hatten. Bei den allgemein steigenden Kosten in der Nachkriegszeit war dies jedoch nicht mehr möglich.[150] Mehr als alle anderen Faktoren war die Kostenexplosion die treibende Kraft hinter der Umstrukturierung der Londoner Theaterlandschaft, sie trieb ganz wesentlich die Konzentration voran. Anstatt sich mit dem Unterhalt eines Theaters und eines festen Ensembles zu belasten, schufen Impresarios wie Charles Cochran Inszenierungen, für die sie dann ein passendes Theater mieteten und ein Ensemble zusammenstellten.

In Berlin war die Situation ähnlich. Auch hier strömte während des Weltkrieges „eine bisher ungewöhnte Fülle von Besuchern" in die Theater.[151] Mit seinen populären Operetten machte das Metropol-Theater bald wieder glänzende Geschäfte: 1917/18 ergab der Erlös aus Karten und Unterpachten fast zwei Millionen Mark. Dem stand allerdings ein Gagenetat gegenüber, der sich in den zwanzig Jahren seines Bestehens auf 700 000 Mark verdoppelt hatte. Max Epstein prophezeite schon damals die kommende Krise, sollte der Publikumsstrom eines Tages

[146] Vgl. Barbor, The Theatre, S. 32; Findlater, Unholy Trade, S. 35.

[147] The Arts and Letters, The Living Age 305 (1920), S. 244–247, hier S. 244.

[148] Vgl. Graves, The Price of Pleasure, S. 17.

[149] Vgl. Bernard Weller, The Theatrical Year. The War and the Stage, The Stage Year Book 1918, S. 11–22, hier S. 14; ders., The War-Time Stage, The Stage Year Book 1919, S. 23–30, hier S. 27; siehe auch Gale, West End Women, S. 45–48.

[150] Vgl. Bernard Weller, The After-War Stage, The Stage Year Book 1920, S. 33–40; Findlater, Unholy Trade, S. 15, 33, 35; Gale, The London Stage, S. 148.

[151] Hermann Levy, Gedanken über Theater und Wirtschaft, Das Junge Deutschland 3 (1920), Nr. 5/6, S. 177–185, hier S. 178; siehe auch Wolfgang Lenk, Die Theaterkrisis, Die Deutsche Bühne 23 (1931), Nr. 10, S. 198–202 und Nr. 11, S. 221–226.

abreißen.[152] Bereits im letzten Kriegsjahr sanken die Besucherzahlen dann tatsächlich, nicht zuletzt aufgrund der spanischen Grippe.[153]

Nach Kriegsende setzte sich dieser Trend fort, denn die Bevölkerung musste sparen und sie sparte „zuerst am Theaterbesuch".[154] Das Theater in der Königgrätzer Straße verzeichnete von 1918 auf 1919 einen Besucherrückgang von zwischen 67 und 80 Prozent, das Wallner-Theater von 75 Prozent, das Lessing Theater von 70 Prozent und das Kleine Theater von 86 Prozent.[155] Dem Journalisten Felix Pinner zufolge hatte während des Krieges die Zahl der Sitzplätze in Berlin um zwischen 10 bis 12 000 zugenommen, nach dem Krieg jedoch eine „Anpassung der Produktion an die gesunkene Kaufkraft des Konsums nicht stattgefunden".[156] Den sinkenden Einnahmen stand eine „fabelhafte Erhöhung der Unkosten" gegenüber, aus „bagatellhafte[n] Ausgaben früherer Zeiten" wurden „Riesensummen".[157] Auch der Theaterdirektor Ludwig Spannuth-Bodenstedt beklagte die „ins Riesenhaft gewachsenen Preise", Beträge, die früher keine Rolle gespielt hatten, „bekunden heute durch mehrstellige Zahlen, daß sie die Macht haben, dem Etat wesentlich zu schaffen zu machen".[158] Vor allem hätten die Lohnsteigerungen „die Betriebsunkosten der deutschen Theater auf eine ungeahnte Höhe" getrieben.[159] Sein Kollege Felix Hollaender, der die ehemaligen Reinhardt-Theater nach dessen Weggang aus Berlin unter eigenem Namen weiterführte, verwahrte sich 1922 gegen die Forderung nach weiteren Gagenerhöhungen und stellte der Not der Schauspieler die Not der Bühnenleiter gegenüber.[160] Dass die Theaterdirektoren nicht übertrieben, zeigt das Beispiel des Reinhardt-Konzerns, dessen Gesamtjahresetat von 800 000 Mark kurz vor dem Krieg auf über drei Millionen stieg. Allein die Ausgaben für Gagen und Gehälter wuchsen von 96 000 auf 1 640 000 Mark.[161] Als Reaktion auf die gestiegenen Kosten wurden die Eintrittspreise „unsinnig hinaufgesetzt" und damit „das Publikum verjagt".[162] Nach der Stabilisierung der Mark kam es zum Chaos, als manche Theater Eintrittspreise von 30 Mark verlangten, was sich allenfalls eine Minderheit leisten konnte. Daraufhin schlug das Pendel in die gegenteilige Richtung aus,

152 Vgl. Max Epstein, Die drei Theater-Aktiengesellschaften, Die Weltbühne 14 (1918), Bd. 1, S. 369–372, hier S. 372.
153 Vgl. Theaterkurssturz, Die Weltbühne 14 (1918), Bd. 2, S. 392.
154 Levy, Gedanken über Theater und Wirtschaft, Das Junge Deutschland 3 (1920), Nr. 5/6, S. 177–185, hier S. 178.
155 Schultze, Untersuchungen, Bd. 1, S. 350.
156 Felix Pinner, Die Krise der Theaterwirtschaft, Die Deutsche Bühne 17 (1925), Nr. 1/2, S. 2–6, hier S. 3.
157 Schultze, Untersuchungen, Bd. 1, S. 350; Levy, Gedanken über Theater und Wirtschaft, S. 178.
158 Ludwig Spannuth-Bodenstedt, Theaternot, Die Deutsche Bühne 11 (1919), Nr. 21/22, S. 369–371, hier S. 369.
159 Ebd.
160 Vgl. Felix Hollaender, Theaterelend, Die Deutsche Bühne 14 (1922), Nr. 6, S. 75–77.
161 Vgl. Huesmann, Welttheater, S. 34.
162 Vgl. Schultze, Untersuchungen, Bd. 1, S. 350; siehe auch Siegfried Nestriepke, Das deutsche Theater 1922/23, Das Deutsche Theater 2 (1923/24), S. 161–174, hier S. 162.

denn nun begannen die Theater, durch Niedrigpreise um die Gunst des Publikums zu buhlen.[163]

Verschlimmert wurde die Lage noch durch die Lustbarkeitssteuer, die in Berlin schon 1910 eingeführt worden war, nach mehr als fünfjähriger Diskussion und gegen den heftigen Widerstand der Theaterunternehmer.[164] Das Metropol-Theater hatte bereits vor dem Krieg jährlich 290 000 Mark an den Staat abführen müssen und damit eine Unterbilanz von bis zu 90 000 Mark eingefahren.[165] In dem ohnehin ökonomisch angespannten Klima der zwanziger und dreißiger Jahre stellte die Lustbarkeitssteuer, die 10 Prozent der Einnahmen betrug, eine noch größere Belastung der Theaterunternehmen dar. In regelmäßigen Abständen suchten die Theaterunternehmer bei der Politik um ihre Abschaffung nach.[166] Selbst neutrale Beobachter machten die „Besteuerungsleidenschaft, die bei Staat und Gemeinde herrscht", für die Notlage der Theater mitverantwortlich.[167] Seit 1926 gab es zwar für „künstlerisch hochstehende Veranstaltungen" eine Ermäßigung oder Befreiung von der Steuer, die aber nur die Staatstheater, nicht die kommerziellen Unterhaltungstheater beanspruchen konnten.[168]

Organisation

Noch vor den Schauspielern organisierten sich im 19. Jahrhundert die Theaterdirektoren in Deutschland wie in Großbritannien. Bereits 1846 gründete sich der Deutsche Bühnenverein (DBV), der ursprünglich den Anspruch erhob, alle Bühnenangehörigen zu vertreten. In den folgenden Jahrzehnten entwickelte er sich jedoch mehr und mehr zu einem „Kartellverband gegen Kontraktbrüche".[169] Der Zusammenschluss der Direktoren entsprang dem Wunsch, überzogene Gagenforderungen von Starschauspielern abzuwehren und zu verhindern, dass diese vertragsbrüchig wurden.[170] Bis 1918 wurde der DBV von den Hoftheatern und deren Intendanten dominiert, so war der Intendant der Königlich Preußischen

[163] Vgl. C. Hooper Trask, The Berlin Stage, The Stage Year Book 1927, S. 87–98.

[164] Vgl. LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 203; Walter Turszinsky, Lustbarkeitssteuer, Die Schaubühne 6 (1910), Bd. 1, S. 646-648; Gegen die Lustbarkeitssteuer. Protest der Berliner Theaterdirektoren, Berliner Morgenpost, 1. 6. 1910; Otto Brahm, Die Lustbarkeitssteuer, Die deutsche Bühne 3 (1911), Nr. 7, S. 98–100; Joachim Bellachini, Lustbarkeitssteuer, ebd., Nr. 18, S. 424.

[165] Ein Monat Lustbarkeitssteuer, Berliner Börsen Courier, 9. 5. 1913.

[166] Vgl. Reichsvergnügungssteuer, Die deutsche Bühne 11 (1919), Nr. 16, S. 178–181; Zur Lustbarkeitssteuer, ebd. 12 (1920), Nr. 31/32, S. 463–465; Wolff, Der Kampf gegen die Lustbarkeitssteuer, ebd. 17 (1925), H. 1/2, S. 1 f.; An die Mitglieder des Reichstags, ebd. 18 (1926), Nr. 4, S. 55–58.

[167] Schultze, Untersuchungen, Bd. 1, S. 349.

[168] Vgl. Markull, Vergnügungssteuer; siehe auch Boetzkes und Queck, Die Theaterverhältnisse, S. 700.

[169] Schwanbeck, Sozialprobleme, S. 72 f.; zur Frühzeit des DBV siehe Carl Niessen, Der Deutsche Bühnen-Verein. Ein Rückblick, Die Deutsche Bühne 27 (1935), S. 240–256.

[170] Vgl. Martersteig, Das deutsche Theater, S. 741; Bab, Theater der Gegenwart, S. 61; Schöndienst, Geschichte, S. 37, 166–168; Lennartz, Theater, S. 32–39.

Schauspiele fast immer zugleich Vorsitzender des DBV.[171] Noch vor dem Ersten Weltkrieg traten einige nichthöfische Theater aus dem Bühnenverein aus, weil sie sich nicht länger von dessen Vorsitzenden bevormunden lassen wollten.[172]

Nach dem Krieg entstanden neue Friktionen innerhalb des DBV. Erst gründete sich 1920 der Verband der deutschen gemeinnützigen Theater, in dem die Kommunen und Länder organisiert waren, die Staats- und Stadttheater betrieben. Doch schon wenig später kam es zu einer Fusion der beiden Verbände, sodass die Intendanten der Theater und die Kommunen als Träger im selben Verband organisiert waren.[173] Anstatt adeliger Hoftheater-Intendanten stellten nun Staatsräte und Ministerialdirektoren den Vorsitz des DBV. Noch 1918 vereinte dieser nahezu sämtliche Bühnenleiter, doch veränderte die zunehmende Dominanz der Theater in öffentlicher Trägerschaft die Struktur des Verbandes. Die Vertreter der Geschäftstheater fühlten sich erneut benachteiligt und gründeten 1926 einen eigenen Unterverband, die Gruppe der freien Mitglieder des Deutschen Bühnenvereins.[174] Wie Edmund Reinhardt im *Berliner Tageblatt* erklärte, fühlten sich die privatwirtschaftlich geführten Theater nicht länger vom DBV repräsentiert, da in diesem die städtischen und staatlichen Bühnen überwogen, „die Subventionen erhalten und Steuerfreiheit genießen"; diese würden den „Kampf der Privatbühnen um eine Herabsetzung der Vergnügungssteuer" nicht unterstützen, da sie die Steuer nicht betraf.[175]

Dieser Widerstand hatte allerdings keinerlei Einfluss auf die Politik des DBV, der sich nun fest in der Hand von Beamten befand. 1930 zählte er 645 Mitglieder, darunter 90 Institutionen wie die Stadtverwaltung Aachen oder die Städtische Oper Berlin, und 555 Personen (darunter gerade einmal neun Frauen), die zumeist wiederum Institutionen repräsentierten.[176] Trotz ihrer Enttäuschung über die Verbandspolitik blieben fast alle Direktoren der noch verbliebenen Berliner Privattheater Mitglied im DBV, so etwa Ernst Josef Aufricht, Hermann Haller, Max Reinhardt, Alfred und Fritz Rotter und Heinz Saltenburg. Doch Initiativen zur Rettung des Privattheaters waren vonseiten des Verbandes nicht zu erwarten. Mit dem Einrücken von Nationalsozialisten in die Kultusministerien, Stadtverwaltungen und Theater ging die Selbstgleichschaltung des Bühnenvereins einher. Seit 1934 wurden dessen Geschicke nicht mehr von seinen Mitgliedern gestaltet, sondern von der Reichstheaterkammer diktiert, in die der DBV 1935 dann end-

[171] Karl Theodor von Küstner von 1846 bis 1851, Botho von Hülsen von 1865 bis 1886, Bolko Graf von Hochberg von 1886 bis 1902 und Georg Graf von Hülsen-Haeseler von 1903 bis 1920; siehe dazu LÖSCHE, Verbände, S. 142.

[172] HOCHDORF, Deutsche Bühnengenossenschaft, S. 173.

[173] Vgl. LENNARTZ, Theater, S. 47.

[174] Vgl. DUSSEL, Ein neues, ein heroisches Theater?, S. 34; SCHÖNDIENST, Bühnenverein, S. 275–277.

[175] Edmund Reinhardt, BERLINER TAGEBLATT, 9. 6. 1926.

[176] Vgl. Mitgliederverzeichnis des Deutschen-Bühnenvereins, DEUTSCHES BÜHNEN-JAHRBUCH 41 (1930), S. 128–142.

gültig überführt wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg wiederbegründet, besteht er bis heute fort.[177]

Das britische Äquivalent zum Deutschen Bühnenverein war die 1894 gegründete Theatrical Managers Association, die 129 Theater in ganz Großbritannien repräsentierte. Zwar waren die Londoner Manager zahlenmäßig in der Minderheit, doch der Vorstand spiegelte dies nicht wieder, denn in ihm saßen neben dem Vorsitzenden Henry Irving mit Herbert Beerbohm Tree und Richard D'Oyly Carte noch zwei weitere West End-Manager und nur zwei Manager aus der Provinz. Zweck der Vereinigung war die Wahrnehmung der Interessen der Theaterdirektoren gegenüber der Regierung, der Konkurrenz und den Schauspielern.[178] Obwohl die West End-Manager im Leitungsgremium des Verbandes überrepräsentiert waren, gründeten sie 1908 unter der Führung des *actor-manager* Charles Wyndham die Association of West End London Managers, die sich kurze Zeit später in Society of West End Theatre Managers umbenannte. Vor dem Ersten Weltkrieg hatte die Theatrical Managers Association 90 Mitglieder, die etwa 250 Theater repräsentierten. Die Society of West End Theatre Managers umfasste 22 Mitglieder, darunter die *actor-manager* Herbert Beerbohm Tree, Charles Wyndham und George Alexander; auch George Edwardes gehörte ihr an.[179] Eine weitere Vereinigung, die 1924 gegründete Stage Guild schrieb sich auf die Fahnen, alle am Theater beteiligten Gruppen wieder zu vereinen, existierte aber nur vier Jahre. Die älteren Verbände dagegen bestehen als Theatrical Management Association und The Society of London Theatres bis heute fort.[180]

Obwohl der Deutsche Bühnenverein und die Theatrical Managers Association beide die Funktion einer Interessenvertretung der Theater und ihrer Direktoren wahrnahmen, unterschieden sie sich voneinander auf eine Weise, die generelle Differenzen in den beiden Theaterlandschaften verdeutlicht. Während die Theatrical Management Association und die Association of West End London Managers Vereinigungen der kommerziellen Theaterunternehmer waren und deren Interessen vertraten, war der DBV gespalten. Den kommerziellen Theaterunternehmern standen erst die Intendanten der Hoftheater, dann die der Staatstheater gegenüber. Diese nutzten den Verband für ihre eigenen Zwecke und booteten die Unternehmer aus, denen es nicht gelang, einen eigenen, schlagkräftigen Verband zu gründen. Die Spaltung in Staats- und Geschäftstheater setzte sich folglich bis in die Interessenvertretungen fort.

177 Vgl. LENNARTZ, Theater, S. 50–57; DUSSEL, Ein neues, ein heroisches Theater?, S. 67–69, zur Einrichtung der Reichstheaterkammer siehe auch LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 3786.

178 Vgl. NICOLL, English Drama, S. 38 f.; PICK, West End, S. 105 f.; JEFFRIES, Henry Irving, S. 69.

179 THE STAGE YEAR BOOK 1914, S. 115, siehe auch PICK, West End, S. 105 f.

180 Vgl. NICOLL, English Drama, S. 38 f.; siehe auch die Websites von TMA und SOLT: http://www.tmauk.org/About/ history.aspx und http://www.solt.co.uk/ [29. 4. 2011].

Kino und Radio

„Dem Theater ist ein gefährlicher Feind erstanden: der Kinematograph. Alle seine wirklichen und möglichen Verdienste in Ehren, daß er viele Menschen vom Theaterbesuch ablenkt, kann doch nicht mehr geleugnet werden“, schrieb der Theaterkritiker Hermann Kienzl 1911. Bis dahin war der Film in den Augen vieler eine exzentrische Attraktion gewesen, die sich auf Varietés, Jahrmärkte und bescheidene Ladenkinos beschränkte. Nun begann der Aufstieg zu einer Industrie, die immer längere und aufwändigere Filme produzierte, Anleihen bei der Hochkultur nahm, eigenständige Vorführräume errichtete und wachsende Teile der Bevölkerung unterhielt.[181] Der Schriftsteller Paul Ernst beobachtete 1912, wie in Berlin „die meisten Theater zu den verzweifelsten Kunststücken ihre Zuflucht nehmen müssen, um Zuschauer zu bekommen, indessen beim Kinematographen sich die Menge derartig an der Kasse drängt, daß mancher traurig abziehen muß, ohne eine Eintrittskarte gelöst zu haben“.[182]

Nirgends schien die Konkurrenz ausgeprägter als in Berlin, das sich nun rasch „zum Zentrum der deutschen Filmproduktion“ entwickelte.[183] In der *Schaubühne* rechnete Richard Treitel nach, dass in Deutschland 1911 bereits 32 Theater an der Konkurrenz durch das Kino zugrunde gegangen seien.[184] In der Folge kam es zu einem „erbitterten Ringen zwischen Theater und Kino“.[185] In den Eisenacher Beschlüssen von 1913 untersagte der Deutsche Bühnenverein seinen Vereinsmitgliedern, „irgendwelche künstlerische oder geschäftliche Unterstützung der Kinos und Filmfabrikanten“ zu leisten.[186] Auch viele Kritiker und Intellektuelle stimmten in den Chor der Kinogegner ein, da sie das neue Medium als künstlerisch minderwertig betrachteten.[187] „Handfeste wirtschaftliche Interessen überschnitten sich mit gängigen kulturellen Vorbehalten“, fasst Jörg Schweinitz den Tenor der Debatte zusammen.[188]

[181] Zur Frühgeschichte des Kinos siehe CHANNAN, The Dream That Kicks; BURROWS, Legitimate Cinema; MÜLLER und SEGEBERG (Hrsg.), Die Modellierung des Kinofilms; MÜLLER, Frühe deutsche Kinematographie; dies., Der frühe Film; ELSAESSER und WEDEL (Hrsg.), Kino der Kaiserzeit; BAKKER, Entertainment Industrialised.

[182] Zit. nach SCHWEINITZ (Hrsg.), Prolog vor dem Film, S. 234 (zuerst als Paul Ernst, Kinematograph und Theater, DER TAG, 8. 3. 1912).

[183] BAB, Das Theater der Gegenwart, S. 163; zu Berlin als Filmstadt siehe auch HANISCH, Auf den Spuren der Filmgeschichte.

[184] Vgl. Richard Treitel, Pseudo-Varietés, DIE SCHAUBÜHNE 8 (1912), 1. Bd., S. 664–666, hier S. 663; ähnlich: WOLFF, Denkschrift betreffend die Kinematographentheater, S. 7, 10.

[185] Zit. nach SCHWEINITZ (Hrsg.), Prolog vor dem Film, S. 248 (zuerst als Emilie Altenloh, Theater und Kino, BILD UND FILM 2 (1912/13), Nr. 11/12, S. 264 f.).

[186] Zit. nach SCHÖNDIENST, Geschichte des deutschen Bühnenvereins, S. 236; LENNARTZ, Theater, Künstler und die Politik, S. 214; siehe auch die Beiträge in der Verbandszeitung des DBV wie Alfons Fellner, Die Kinofrage, DIE DEUTSCHE BÜHNE 4 (1912), Heft 8, S. 117 f.

[187] Siehe die Textsammlung KAES (Hrsg.), Kino-Debatte; SCHWEINITZ (Hrsg.), Prolog vor dem Film; zur Kritik am frühen Film siehe LICHTWITZ, Die Auseinandersetzung um den Stummfilm; JELAVICH, ‚Darf ich mir hier amüsieren?‘; MÜLLER, Der frühe Film.

[188] SCHWEINITZ (Hrsg.), Prolog vor dem Film, S. 223.

In Großbritannien fiel der Widerstand der Theaterindustrie gegen das Kino zunächst nicht so stark aus. Die Zahl der Kinos nahm aber auch hier von Jahr zu Jahr weiter zu: Hatte es 1911 in London bereits 94 Kinos mit 55 000 Sitzplätzen gegeben, war ihre Zahl 1931 auf 258 mit 344 000 Sitzplätzen angewachsen.[189] In der Zwischenkriegszeit wuchs dann auch in Großbritannien bei den Theaterbetreibern die Furcht vor dem neuen Medium: „Will the Film outdo the Footlights?", fragte die Branchenzeitung immer wieder besorgt.[190] Vor allem die Umstellung zum Tonfilm wurde von den Theaterschaffenden als Bedrohung wahrgenommen.

Die Vorstellung, das Kinos habe den Untergang des Theaters herbeigeführt, findet sich auch bei Historikern. Konrad Dussel etwa macht das Kino für die vielbeschworene ‚Theaterkrise' der Weimarer Republik verantwortlich.[191] Aus heutiger Sicht erscheint diese Diagnose jedoch wenig stichhaltig, denn die „Sorge vieler Kritiker, das Kino gefährde die Existenz des Theaters, erwies sich langfristig als unbegründet".[192] Auch die Annahme, den Konsumenten habe nur ein begrenztes Budget an Geld und Zeit zur Verfügung gestanden, das sie entweder für Kino oder Theater ausgeben konnten, ist irrig. Tatsächlich schlossen die beiden Freizeitvergnügen einander nicht aus. Wie Carlo Mierendorff zu Beginn der zwanziger Jahre beobachtete, waren „die Kinos [...] gestopft voll und die Theater werden nicht minder frequentiert".[193] Mierendorff fand es unsinnig, die beiden Medien gegeneinander auszuspielen: „Man kann beides schätzen, beides zum Leben brauchen, für beides sich einsetzen".[194] Immer mehr Intellektuelle rangen sich zu der Einsicht durch, dass es sich um zwei unterschiedliche Formen handelte, die beide nebeneinander Bestand haben konnten. Das Publikum hatte diesen Schritt längst vollzogen. Wie bereits ausgeführt, gaben die Angestellten in der Zwischenkriegszeit im Schnitt sogar mehr Geld für das Theater als für das Kino aus.

Trotz der ‚Kampf-Rhetorik' gab es zwischen Theater und Film viele „Verbindungen, Übergänge und Interdependenzen".[195] Obwohl die meisten Theaterschaffenden in der Bühne nach wie vor die edlere Kunstform sahen, schreckten Schauspieler wie Herbert Beerbohm Tree oder Eduard von Winterstein, Theaterregisseure wie Max Reinhardt oder Autoren wie Hugo von Hofmannsthal nicht davor zurück, an Filmen mitzuwirken.[196] Kooperationen zwischen Theater- und Filmindustrie waren nicht unüblich, so beispielsweise zwischen Oskar Messter

[189] Vgl. SMITH, The New Survey of London, 1. Bd., S. 290–293; 4. Bd., S. 43 f.
[190] Will the Film Outdo the Footlights, THE ERA, 29. 9. 1920, S. 13.
[191] DUSSEL, Theater in der Krise; siehe auch HERMAND und TROMMLER, Die Kultur der Weimarer Republik, S. 247 f.; KOLB, Die Weimarer Republik, S. 101 f.; RÜHLE, Theater in Deutschland, S. 481.
[192] MAINTZ, Theater und Film, S. 16.
[193] MIERENDORFF, Über die Grenzen von Film und Bühne, S. 177.
[194] Ebd.
[195] MAINTZ, Theater und Film, S. 5; siehe auch GIESEKAM, Staging the Screen.
[196] Vgl. HICKETHIER, Schauspieler zwischen Theater und Kino; ders., Vom Theaterstar zum Filmstar; ders., Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen; BURROWS, Legitimate Cinema; sowie das Kapitel über die Schauspieler.

und dem Metropol-Theater, was Richard Schultz eine Rüge des Bühnenvereins eintrug.[197] Gerade in der Frühzeit des Kinos war das Theater eine der Hauptquellen für Filmstoffe. 1919 setzte ein wahrer Sturm von Operettenverfilmungen ein. 1925 wurden zwei Operetten verfilmt, 1926 sieben, 1927 neun, 1928 sechs, 1929 drei, 1930 und 1931 jeweils fünf, 1932 vier und 1933 abermals fünf. Der Trend setzte sich also über die Einführung des Tonfilms 1929 hinaus fort.[198] Der Tenor Richard Tauber, der die Hauptrolle in allen neuen Lehár-Operetten sang, gründete 1930 sogar eine eigene Filmgesellschaft, die Tauber-Film, die seine größten Theatererfolge verfilmte mit ihm in den Rollen, die er zuvor auf der Bühne kreiert hatte.[199] Ähnliche Entwicklungen gab es in Großbritannien, wo viele Musical Comedies Filmen als Vorlage dienten.[200]

Nach dem Ersten Weltkrieg sah sich das Theater dann einem weiteren Konkurrenten gegenüber: dem Radio. In Großbritannien gab es bereits 1923 zwei Millionen angemeldete Geräte, Ende der dreißiger Jahre waren es mehr als neun Millionen.[201] In Deutschland waren Ende der dreißiger Jahre über vier Millionen Radiogeräte gemeldet, die ein Publikum von geschätzten zehn bis elf Millionen Menschen erreichten.[202] Wie das Kino, so löste auch das Radio anfangs Furcht und Ablehnung auf Seiten der Theaterschaffenden aus, wobei dieses Mal die Ängste in Großbritannien ausgeprägter waren als in Deutschland. Die Direktoren, Verleger, Komponisten und Autoren gründeten 1923 eine Lobby, um die Übertragung von Theaterstücken und Konzerten durch die BBC zu verhindern.[203] Diesmal waren die deutschen Theaterdirektoren weniger kritisch, manche von ihnen ergriffen sogar „sofort die Gelegenheit, ihre Produktionen zu übertragen, weil sie darin eine hochwillkommene Publizität und letztendlich eine Werbung für ihr Unternehmen sahen".[204] Ein frühes Beispiel ist die Übertragung von Franz Lehárs *Frasquita* aus dem Berliner Thalia-Theater von 1924.[205] Seit Mitte der zwanziger Jahre übertrug der deutsche Rundfunk Aufführungen der großen Revuen aus Berlin, allein 1925 die Charell-Revuen *Für Dich* und *Von Mund zu Mund*, die Haller-Revue *An und Aus* und die Revue *Wieder Metropol* des Metropol-Theaters.[206]

197 Messter, Mein Weg mit dem Film, S. 108; Hanisch, Auf den Spuren der Filmgeschichte, S. 86; siehe auch den Abschnitt über Filmprojektion in Kapitel 2.1.
198 Vgl. Freisburger, Theater im Film, S. 51; Traubner, Operette als Stoff und Anregung, S. 10; Bono, Glücklich ist, wer vergisst…; Wedel, Der deutsche Musikfilm.
199 Vgl. ebd., S. 248–251; Traubner, Operette als Stoff und Anregung, S. 15f.
200 Vgl. International Movie Database: *Chu-Chin.Chow* (1923), http://www.imdb.com/title/tt0013925 [21. 2. 2012]; *The Arcadians* (1927), http://www.imdb.com/title/tt0017636 [21. 2. 2012]; *Madame Pompadour* (1927), http://www.imdb.com/title/tt0018127 [21. 2. 2012]; siehe auch Guy, Calling All Stars, S. 99; Shafer, British Popular Films, S. 21, 23.
201 Vgl. MacKenzie, ‚In Touch with the Infinite', S. 184.
202 Vgl. Führer, Auf dem Weg zur ‚Massenkultur'?, S. 767; siehe auch Ross, Media and the Making of Modern Germany.
203 Briggs, The Birth of Broadcasting, S. 251f.
204 Grossmann-Vendrey, Rundfunk und etabliertes Musikleben, S. 789.
205 Vgl. ebd.
206 Vgl. Stoffels, Rundfunk und die Kultur der Gegenwart, S. 977–979; siehe auch Hoffmann, Aspekte zur Jazz-Rezeption, S. 82.

Noch wichtiger als das Senden vollständiger Aufführungen war die Verwertung von Operettenschlagern, die einen „unverzichtbaren Standard im U-Musik-Repertoire" des Rundfunks stellten.[207] Eine Umfrage der Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* unter ihren Lesern, welchen Programmen sie den Vorzug gaben, erbrachte 1924 76 000 Zuschriften, davon nannten 83,3 Prozent als Lieblingsprogramm die Operette.[208] Für Stefan Frey ist es „kein Zufall, daß Lehár und Tauber gerade mit Beginn der Rundfunkära ihren gemeinsamen Durchbruch erlebten, waren doch die meistgehörten Rundfunkprogramme Operettenübertragungen".[209] Lehár selbst meinte, dass sich die Operette dank Schallplatte und Radio nun „an die gesamte Bevölkerung" wende.[210]

In Großbritannien rangierte das Varieté in der Hörergunst an erster Stelle, dicht gefolgt von ‚Theatre and Cinema Organs', ‚Military Bands' und Musical Comedy, wobei die folgenden Kategorien wie Tanz- und Orchestermusik sowie leichte Musik wahrscheinlich ebenfalls viele Schlager des populären Musiktheaters enthielten.[211] Dass das Theater vom Radio durchaus profitierte, belegte eindrücklich die Musical Comedy *Me and My Girl*, die 1937 eher schleppend angelaufen war, nach einer Übertragung durch die BBC im folgenden Jahr aber mit 1646 Vorstellungen zum erfolgreichsten britischen Musical der dreißiger Jahre avancierte.[212]

Wie diese Beispiele zeigen, wurden Kino und Radio zwar zunächst vielfach als Bedrohung des Theaters wahrgenommen, konnten ihm aber auch durchaus nützen, indem sie ihm neue Publikumskreise erschlossen. Durch die neuen Medien erreichten die Operetten-Schlager ein neues Publikum, das zuvor vielleicht niemals ein Theater betreten hatte. Überdies waren die Medien keineswegs gegeneinander abgeschlossen. Vielmehr findet sich auf allen Ebenen – Personal, Stoffe, Themen, Inszenierungsweisen – ein intensiver intermedialer Austausch. Und schließlich verbürgen die vielen Verfilmungen von Theaterstoffen, die bis in die 1930er Jahre hinein ungebrochene Beliebtheit des populären Musiktheaters. Die Gründe für seinen Untergang sind deshalb anderswo zu suchen.

Zwischenfazit

Zusammenfassend sollen aus den Ergebnissen dieses Kapitels einige Generalisierungen für die wirtschaftliche Entwicklung des Theaters in der Zeit der langen Jahrhundertwende abgeleitet werden. Als zwar grober, aber doch recht verlässlicher Indikator für dessen wirtschaftliche Situation des Theaters wird dabei die Eröffnung neuer beziehungsweise die Schließung bestehender Bühnen herange-

207 Ebd. S. 986.
208 Vgl. JELAVICH, Berlin Alexanderplatz, S. 65; SCHRÖDER, Tanz- und Unterhaltungsmusik, S. 318 f.
209 FREY, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg', S. 242.
210 Zit. nach ebd., S. 246.
211 Vgl. PEGG, Broadcasting and Society, S. 139.
212 Vgl. SHAFE, British Popular Films, S. 69 f.; GUY, Calling All Stars, S. 115.

zogen. Er wird in Bezug gesetzt zur gesamtwirtschaftlichen Entwicklung. Dabei können vier Phasen unterschieden werden: die 1860er bis 80er Jahre, die Jahrzehnte bis zum Ersten Weltkrieg, der Erste Weltkrieg und die Zwischenkriegszeit, die selbst wiederum in drei Phasen zerfällt: die turbulente Nachkriegszeit, die stabilen zwanziger Jahre und die Weltwirtschaftskrise. Abschließend wird dann noch einmal auf die Frage eingegangen, woran das Berliner Geschäftstheater zugrunde ging.

Dass die Liberalisierung der britischen Theatergesetzgebung 1843 nicht zum Bau neuer Theater in London führte, hatte seine Gründe in der allgemeinen wirtschaftlichen Situation, in der sich das Land befand. Auf eine Wachstumsphase nach dem Ende der Napoleonischen Kriege folgte eine lange Phase der Stagnation, die durch fallende Preise und Zinsen charakterisiert war.[213] Dagegen wurden in Berlin vor allem deshalb kaum neue Bühnen eröffnet, weil es nach wie vor schwierig war, eine Konzession zu erhalten. Das zeigt sich auch daran, dass nach der Unterstellung des Theaters unter die Gewerbeordnung 1869 die Zahl der Konzessionsgesuche und -bewilligungen explosionsartig in die Höhe schoss. So erteilte das Berliner Polizeipräsidium allerin zwischen 1870 und 1880 146 Schauspiel-Konzessionen.[214] Die Reform der Gewerbeordnung machte den Theaterboom möglich, der aber zugleich ganz wesentlich vom allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwung im Zeichen des Gründerbooms profitierte.[215] Auch in London kam es seit Mitte der sechziger Jahre wieder verstärkt zur Eröffnung neuer Theater. Hintergrund war eine allgemeine Hochkonjunktur, die bis zur Krise von 1873 anhielt.[216] Das legt den Schluss nahe, dass das Wachstum der städtischen Bevölkerung und die Liberalisierung der Theatergesetzgebung zwar notwendige, aber keine hinreichenden Faktoren für das Florieren der Theaterindustrie waren. Das wirtschaftliche Großklima war mindestens ebenso entscheidend.

In den folgenden Jahrzehnten hielt das Wachstum nahezu ungebrochen an. In London eröffneten in dieser Zeit mehr neue Theater als jemals zuvor, insgesamt über vierzig, die meisten von ihnen im West End.[217] In Berlin waren dies die Jahre der besonders großen und prächtigen Theaterbauten, wie dem Lessing-Theater am Friedrich-Karl-Ufer, dem Metropol-Theater in der Behrenstraße und dem Theater des Westens am Bahnhof Zoo, von denen jedes über weit mehr als 1000 Sitzplätze verfügte. Die wirtschaftliche Krise zwischen 1873 und 1896 wirkte sich demnach kaum auf die Theaterindustrie aus. Diese profitierte vielmehr von den fallenden Preisen, die bei relativ gleichbleibenden oder nur leicht sinkenden Nominallöhnen eine Stabilisierung der Reallöhne zur Folge hatte. Trotz des Abschwungs hatten die Konsumenten nach wie vor denselben, womöglich sogar

[213] Vgl. CROUZET, Victorian Economy, S. 45, 53.
[214] VERWALTUNGS-BERICHT, S. 62.
[215] Vgl. NIPPERDEY, Deutsche Geschichte 1866–1918, 2. Bd., S. 238–240; WEHLER, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 3. Bd., S. 97–99; BERGHAHN, Das Kaiserreich, S. 54–61; ERBE, Berlin im Kaiserreich, S. 725–730.
[216] Vgl. CROUZET, Victorian Economy, S. 46 f., 54–58.
[217] Siehe Tabelle 1.

einen höheren Etat für Konsumausgaben zur Verfügung.[218] Noch wichtiger als die wirtschaftliche Gesamtlage war daher die Entwicklung der Reallöhne und der finanzielle Spielraum der Konsumenten.

Der Erste Weltkrieg bescherte dem Unterhaltungstheater nach einer vorübergehenden Krise „eine letzte glänzende Konjunktur".[219] Zwar wurden keine neuen Theater eröffnet, doch die bestehenden waren voll ausgelastet.[220] Dann setzte jedoch im letzten Kriegsjahr in Berlin ein deutlicher Rückgang des Publikums ein.[221] Zugleich begannen in beiden Städten, die Kosten für Theaterinszenierungen im Vergleich zur Vorkriegszeit zu explodieren. Das Berliner Theater litt überdies an der Nachkriegsinflation, die in Deutschland ausgeprägter war als in Großbritannien.[222] In den sogenannten ‚goldenen' zwanziger Jahren beschleunigte sich das wirtschaftliche Wachstum wieder und die Reallöhne stabilisierten sich.[223] Die Konjunktur brachte eine letzte „Hoch-Zeit des Geschäftstheaters".[224] In London und Berlin öffneten in dieser Zeit eine Reihe neuer Bühnen.[225] Wie in der Gesamtwirtschaft ging nun auch in der Theaterindustrie der Trend zu einer stärkeren Konzentration, Rationalisierung und Kartellierung.[226] Immer weniger Konzerne teilten immer mehr Theater unter sich auf.

Die Hochkonjunktur der zwanziger Jahre wurde abgeschnitten durch die Weltwirtschaftskrise. Die große Depression traf die deutsche Wirtschaft noch härter als die britische, die sich auch früher wieder erholte.[227] Das schlug sich auch in der Zahl der Theater nieder: Während in London allein zwischen 1930 und 1932 acht neue Bühnen eröffneten, standen zur selben Zeit in Berlin zahlreiche Theater leer.[228] 1932 meldete dann der Theaterkonzern von Rudolf Bernauer und Carl Meinhard Konkurs an. Im selben Jahr zog sich Max Reinhardt, dessen Konzern

[218] Vgl. Hobsbawm, Age of Capital, S. 46; Crouzet, Victorian Economy, S. 58–63; Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 3. Bd., S. 100–105; Ullmann, Kaiserreich, S. 60–68.

[219] Bab, Das Theater der Gegenwart, S. 159.

[220] Huntly, The New Spirit, S. 27; Vernon, The Twentieth-Century Theatre, S. 118.

[221] Vgl. Theaterkurssturz, Die Weltbühne 14 (1918), Bd. 2, S. 392; Levy, Gedanken über Theater und Wirtschaft, Das Junge Deutschland 3 (1920), Nr. 5/6, S. 177–185, hier S. 178; Schultze, Untersuchungen, Bd. 1, S. 350; Felix Pinner, Die Krise der Theaterwirtschaft, Die Deutsche Bühne 17 (1925), Nr. 1/2, S. 2–6.

[222] Vgl. Kolb, Die Weimarer Repulik, S. 203–206; Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 4. Bd., S. 244f.

[223] Vgl. Peukert, Die Weimarer Republik, S. 191; siehe auch Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 4. Bd., S. 252–257; Thomas, The Macro-Economics of the Inter-War Years, S. 338–342.

[224] Rühle, Theater in Deutschland, S. 472.

[225] In London das Fortune Theatre, Gate Theatre, Carlton Theatre, Embassy Theatre, Piccadilly Theatre, Dominion Theatre und Duchess Theatre, in Berlin das Renaissance-Theater, das Theater am Kurfürstendamm, die Komödie am Kurfürstendamm, das Theater in der Klosterstraße, das Theater in der Behrenstraße, das Theater im Palmenhaus und das Theater in der Lützowstraße.

[226] Vgl. Booth und Glynn, Modern Britain, S. 71–73; Peukert, Die Weimarer Republik, S. 116–122.

[227] Vgl. Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 4. Bd., S. 257–262; Thomas, The Macro-Economics of the Inter-War Years, S. 342–347; Booth und Glynn, Modern Britain, S. 118–120.

[228] So etwa das Theater im Admiralspalast, das Theater in der Lützowstraße, das Renaissance-Theater, das Residenz-Theater, das Theater in der Stadt, das Thalia-Theater, das Trianon-

2,5 Millionen Mark Schulden angehäuft hatte, von der Leitung seiner Bühnen zurück, womit sich auch die Reibaro auflöste.[229] Im Januar 1933 brach dann der Rotter-Konzern zusammen.[230] Damit war das Berliner Geschäftstheater am Ende. Erich Kästner resümierte am 31. Januar 1933, einen Tag nachdem Adolf Hitler zum Reichskanzler gewählt worden war, in einem Artikel in der *Neuen Leipziger Zeitung*: „Die Rotter-Bühnen, zirka ein Dutzend Berliner Theater, sind bankrott. […] Erhalten haben sich, von den ehemals drei Dutzend Bühnen, nur die subventionierten Staatstheater […]. Mit anderen Worten: Das […] für die vergangenen Jahre typische Theatersystem ist verschwunden."[231]

Zwischen den Zeilen gab Kästner dem Geschäftstheater selbst die Schuld für seinen Niedergang. Andere Kommentatoren verwiesen auf die gestiegenen Ausgaben und die neuen Medien.[232] Diese Deutung übernimmt der Historiker Konrad Dussel, wenn er die „intermediale[n] Konkurrenzen" für den „Zuschauerschwund" und diesen wiederum für den Untergang des Geschäftstheaters verantwortlich macht.[233] Auch Günter Rühle folgt dieser Argumentation.[234] Bei genauerer Prüfung überzeugt sie nur bedingt, denn sowohl die Steigerung der Ausgaben als auch die mediale Konkurrenz waren in London ebenso ausgeprägt, ohne dass es hier zu ähnlichen Zusammenbrüchen kam. Zwar erlebte das Theater in den späten zwanziger Jahren tatsächlich einen Publikumsschwund, dieser war jedoch nicht primär auf Kino und Radio zurückzuführen, sondern auf die Arbeitslosigkeit und die einbrechenden Reallöhne in Folge der Weltwirtschaftskrise – und davon war auch das Kino betroffen, dessen Einnahmen 1930 auf das Niveau von 1926 zurückging.[235] Da Kinos in der Regel niedrigere Eintrittspreise verlangten als die Theater und geringere Ausgaben hatten, traf sie die wirtschaftliche Krise allerdings nicht im selben Maß. Mit der wirtschaftlichen Erholung kehrte das Publikum dann wieder zurück. In London sank die Zahl der Theater am Höhepunkt der Wirtschaftskrise – wenn auch weniger drastisch – von 92 auf 82, schon 1931 aber war das alte Niveau wieder erreicht.[236] Nachdem in den Jahren zuvor einige Theater in Kinos umfunktioniert worden waren, eröffneten nun sogar neue Theater. Auch in Deutschland sank die Zahl der Theater nur marginal von 268 Theatern vor der Krise auf 262 am Ende der dreißiger Jahre.[237] Deshalb war die

Theater, das Walhalla-Theater und das Wallner-Theater; vgl. das Verzeichnis der Theater im Deutschen Bühnenjahrbuch 1930–1932; siehe auch Huesmann, Welttheater, S. 68.

229 Vgl. Huesmann, Welttheater, S. 68; Rühle, Theater in Deutschland, S. 650.

230 Vgl. Kamber, Der Zusammenbruch; ders., Zum Zusammenbruch; Rühle, Theater in Deutschland, S. 668.

231 Kästner, Gemischte Gefühle, 2. Bd., S. 295.

232 Heinrich K. Strohm, Binsenwahrheiten zur heutigen Theaterlage, Die Deutsche Bühne 22 (1930), Nr. 5, S. 110–114; ähnlich: August Zoepffel, Bericht über die wirtschaftliche Lage der Theater, ebd. 22 (1930), Nr. 3, S. 53–62; Wolfgang Lenk, Die Theaterkrisis, ebd. 23 (1931), Nr. 10, S. 198–202 und Nr. 11, S. 221–226.

233 Dussel, Theater in der Krise, S. 222 f.

234 Rühle, Theater in Deutschland, S. 631.

235 Vgl. Torp, Konsum und Politik, S. 82 f.

236 Vgl. Smith, The New Survey of London Life & Labour, 5. Bd., S. 47.

237 Vgl. Stury, Deutsche Theaterstatistik, S. 5.

Theaterkrise der Zwischenkriegszeit am Ende keine „Publikumskrise", sondern eine wirtschaftliche Krise.[238]

Nicht zu vernachlässigen ist auch der Beitrag des Staates zum Untergang des Berliner Geschäftstheaters, denn dieser bestand noch am Höhepunkt der Krise auf die Abführung der Lustbarkeitssteuer, von der die gemeinnützigen Bühnen befreit waren. Diese hatten damit nicht nur einen klaren Wettbewerbsvorteil gegenüber dem kommerziellen Theater, sondern sie wurden von ihm geradezu gegenfinanziert.[239] Zwar gab es auch in Großbritannien eine *entertainment tax*, jedoch hatten gerade die großen Theaterkonzerne Wege gefunden, sich dieser Abgabe zu entziehen.[240] Was dem Geschäftstheater schließlich den Todesstoß versetzte, war die Verstaatlichung der Bühnen in der Zeit des Nationalsozialismus. Hatten sich in der letzten Spielzeit vor der Weltwirtschaftskrise in Deutschland von 268 Theatern 91 in privater Hand befunden, so waren es in der Spielzeit 1936/37 nur noch 42 – anderen Quellen zufolge sogar nur noch 28.[241] Während sich die Gesamtzahl der Theater also kaum verringert hatte, hatte gerade einmal die Hälfte der Geschäftstheater überlebt und selbst jene von ihnen, die offiziell noch privat betrieben wurden, kontrollierte nun das Propagandaministerium.[242] Kontrafaktisch ließe sich deshalb danach fragen, ob sich das Berliner Geschäftstheater nicht – wie das Londons – nach dem Ende der Krise wieder erholt hätte. Diese Frage stellte sich nur deshalb nicht, da zu diesem Zeitpunkt bereits eine nationalsozialistische Regierung herrschte, die stärker als jede Regierung zuvor in die Wirtschaft und Kultur eingriff und die Theater ökonomisch sowie politisch gleichschaltete. Mediale Konkurrenz, Kommerzialisierung und Wirtschaftskrise betrafen sowohl das Londoner als auch das Berliner Theater. Worin sich die Berliner Situation von der Londoner unterschied, war der Staatsinterventionismus, der sich bereits in der Weimarer Republik vorbereitet hatte, aber erst im Nationalsozialismus seine volle Wirkung entfaltete. Obwohl die Geschichtswissenschaft in den letzten Jahren die traditionelle Sichtweise auf Großbritannien und Deutschland in vielen Aspekten korrigiert und auf Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten hingewiesen hat, bleibt der Umfang, in dem der Staat in das Leben seiner Bürger und vor allem in den Bereich der Kultur eingriff, daher nach wie vor ein wesentlicher Unterschied.

238 Dussel, Theater in der Krise, S. 220.

239 Dussel entgeht diese Problematik, da er sich in erster Linie auf Quellen zu den subventionierten Theatern, wie die Zeitschrift *Die Deutsche Bühne*, stützt, siehe ebd.

240 Vgl. Weingärtner, The Arts as a Weapon of War, S. 114 f.; Gale, The London Stage, S. 165; dies., West End Women, S. 145–147.

241 Stury, Deutsche Theaterstatistik, S. 5; Hoffmann, Theaterrecht, S. 9; siehe auch Kapitel 3.1.

242 Zum Theater im Nationalsozialismus siehe Drewniak, Das Theater im NS-Staat; Dussel, Ein neues, ein heroisches Theater?; Daiber, Schaufenster der Diktatur; Eicher et al. (Hrsg.), Theater im ‚Dritten Reich'; Strobl, The Swastika and the Stage.

> Ein Theaterstück ist eine Ware.
>
> Alexander Lernet Holenia[243]

> The theatre is a shop, and, if you do not offer suitable wares, nobody calls after the second time to buy.
>
> George Edwardes[244]

4.2 Produkte

Betrachtet man das Theater als Geschäft, dann stellt sich zwangsläufig die Frage nach seinen Produkten. Tracy Davis unterscheidet in ihrer Wirtschaftsgeschichte des britischen Theaters zwischen dem Textbuch, das als Blaupause für eine unbegrenzte Anzahl von Inszenierungen dienen kann, und der Aufführung, die nur für die Dauer eines Abends in der Gegenwart eines Publikums existiert und die vergänglicher ist als jede andere Ware.[245] Da der Besuch von Theatervorstellungen nicht gerade unentbehrlich ist, zählt er in die Kategorie der Luxusgüter. Als immaterielles Gut lässt er sich überdies den Dienstleistungen zurechnen, denn ökonomisch gesehen ist Unterhaltung ein Service. Zwar waren das Kaiserreich und das edwardianische Großbritannien noch keine Dienstleistungsgesellschaften, wie sie sich im 20. Jahrhundert herausbildeten, doch expandierte der Dienstleistungssektor kontinuierlich in der Zeit der langen Jahrhundertwende – vor allem in Großstädten wie London und Berlin.[246] Ökonomisch betrachtet kann die Ausdehnung der Theaterunterhaltung deshalb als Teil der Expansion des Dienstleistungssektors gesehen werden.

Während das vorangegangene Kapitel die Strukturen und Funktionsweisen der Theaterindustrie zum Gegenstand hatte, geht es im Folgenden um die Produkte des Theaters: und zwar, der Definition von Tracy Davis folgend, um seine Texte und Aufführungen. Im Mittelpunkt stehen dabei vor allem zwei Prozesse. Zum einen die ‚Industrialisierung' des Theaters, eine Vorstellung, auf die Autoren um 1900 immer wieder rekurrierten, wenn sie von „Operetten-Industrie", „entertainment industry", „Operettenfabrikation" und „musical-comedy factory" schrieben.[247] Wenn es sich dabei auch um übertriebene Metaphern handelte, gilt es doch, den Prozessen nachzugehen, die sie bezeichneten. Zum anderen wird der Internationalisierung des Theaters nachgegangen, die seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts rasant voranschritt. Die Inszenierung von Theaterstücken im

243 Holenia, Dramaturgisches, S. 587.
244 A Chat with George Edwardes, The Era, 18.4.1903, S. 15.
245 Vgl. Davis, The Economics, S. 6.
246 Vgl. Nipperdey, Deutsche Geschichte 1866–1918, 1. Bd., S. 260–267; Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, 3. Bd., S. 582, Berghahn, Das Kaiserreich, S. 41–53; Kluge, Die Weimarer Republik, S. 159; Stevenson, British Society, S. 114, 183; Mowat, Britain between the Wars, S. 270, 452 f.
247 Bernauer, Das Theater, S. 210; Godfrey, Back-Stage, S. 186; Hinsmann, Theaterelend und kein Ende?, S. 11; Plays and Players, The Theatre 3 (1903), S. 158–163, hier S. 161.

eigenen Haus blieb zwar nach wie vor das Schlüsselprodukt eines Theaters, doch zunehmend kam es zu einer Ausdehnung des Geschäfts über die Grenzen der Nationalstaaten hinweg, etwa in Form von internationalen Gastspielen und Tourneen oder durch den Im- und Export von Stücken. Dabei nahmen die Theater- und Musikverlage als Vermittler und Agenten eine Schlüsselstellung ein. Ein Ergebnis der Kontakte war die Kodifizierung eines internationalen Urheber- und Aufführungsrechts, das den Austausch kanalisierte, ihm aber auch neue Wege eröffnete.

Industrialisierung

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg konstatierte Max Epstein, auf keinem Gebiet der Kunst sei die „Industrialisierung widerwärtiger und trostloser, als auf dem der dramatischen Produktion“, deren Urheber er als „Stückefabrikanten“ bezeichnete.[248] Wie Epstein ereiferten sich viele Theaterkritiker aufgrund einer von ihnen beobachteten Zunahme der „industriellen Dramatik“.[249] Ihre Kritik galt dabei in erster Linie Schriftstellern, die für die populäre Bühne schrieben. So zeigt eine englische Karikatur unter dem Titel „A Busy Plawright“ den Autor Walter Melville am Schreibtisch seiner bis zur Decke mit Büchern, Papier und Karteikästen vollgestopften „Drama Factory“ sitzend (Abbildung 23). Neben seiner Tätigkeit als Theaterdirektor und Regisseur schrieb Melville zwischen 1898 und 1910 pro Jahr ein bis zwei neue Melodramen.[250] Eine ganz ähnliche Karikatur zeigt den Komponisten Franz Lehár in seiner „Operettenfabrik“, vor sich auf dem Schreibtisch das „Cassa-Hauptbuch“, darunter die Bildunterschrift: „Jetzt kann ich ausruhen. Denn zu dem Buch fliegen mir die ‚Noten‘ von selber zu“ (Abbildung 24). Als Fabrikanten der Theaterindustrie galten demnach zunächst weniger die Direktoren als vielmehr die Autoren aufgrund eines als ‚immens‘ wahrgenommenen Ausstoßes neuer Stücke und als ‚horrend‘ betrachteter Einnahmen. Ein Berliner Beispiel ist der Komponist Jean Gilbert: Nach dem Erfolg von *Polnische Wirtschaft* 1910 am Thalia-Theater brachte er im Schnitt drei neue Stücke pro Jahr heraus – als er Deutschland 1933 verlassen musste, konnte er fast 60 Operetten vorweisen.[251] Angeblich beschäftigte der „König der modernen Operette“ dazu einen „Stab von Kopisten, die seinen Einfall sofort ins Reine bringen, schreiben, vervielfältigen, fertig machen“, weshalb er vielen als der verkörperte „musikalische Großbetrieb“ galt.[252]

Damit ist bereits ein weiterer Aspekt angedeutet, der häufig unter Industrialisierung gefasst wurde: die zunehmende Arbeitsteilung. In seiner Geschichte des Daly's Theatre meint etwa Forbes-Winslow:

248 Epstein, Theater und Volkswirtschaft, S. 17f.
249 Martersteig, Das deutsche Theater, S. 585.
250 Zu Melville siehe Nicoll, English Drama, S. 25; Aston und Clarke, The Dangerous Woman of Melvillean Melodrama; Mayer, Encountering Melodrama; Davis, The East End.
251 Gänzl, The Encyclopedia, S. 1530.
252 Erich Urban zit. nach Schneidereit, Berlin, wie es weint und lacht, S. 159f.

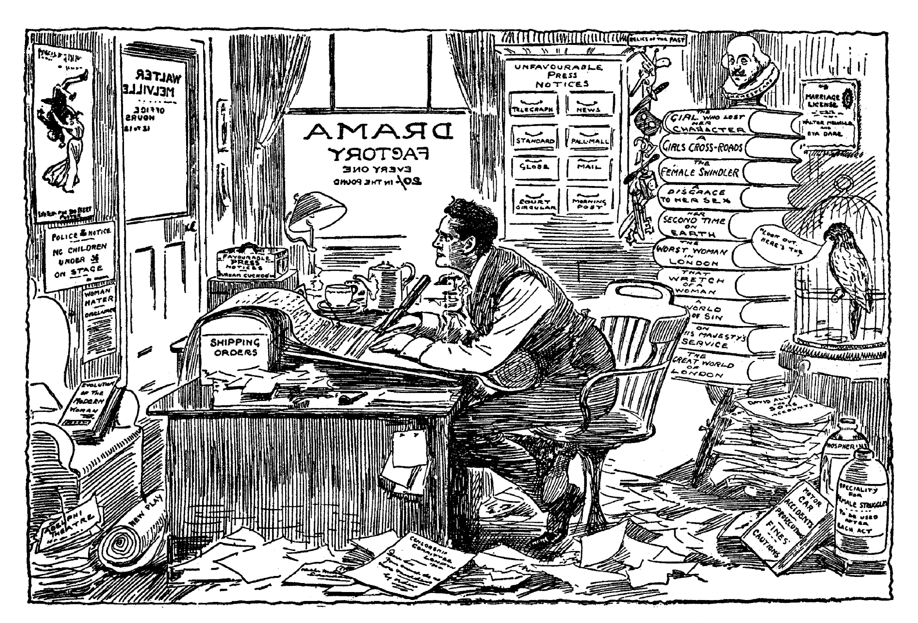


Abbildung 23: Walter Melville, Theaterdirektor und Melodramen-Autor, in seiner ‚Drama Factory'.

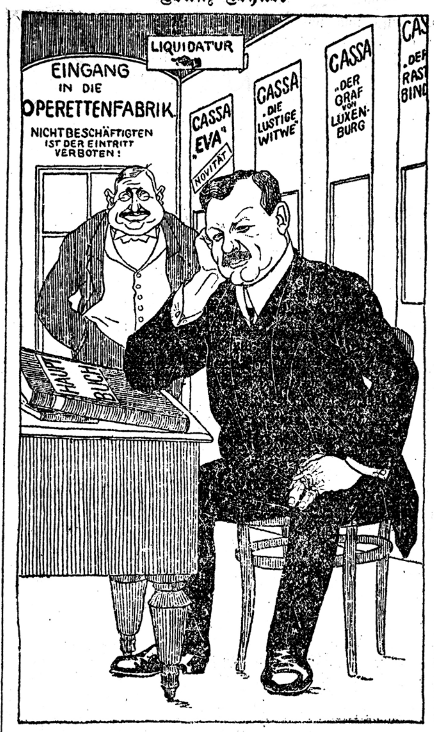


Abbildung 24: ‚Jetzt kann ich ausruhen. Denn zu dem Buch fliegen mir die ‚Noten' von selber zu.' – Franz Lehár am Schreibtisch seiner ‚Operetten-fabrik'.

In the old days one man wrote the entire libretto and another man composed the music. This simplified matters. Nowadays, a play is brought to a manager, who says he does not like this, and would rather cut out that. The production is discussed from all aspects for months, and then, after the ground has been cleared, so to speak, the author sits down to write it. Even after that it is re-arranged and re-modelled till the original is hardly recognisable.[253]

Wenn er von der ‚alten Zeit' sprach, dachte Forbes-Winslow vermutlich an die jahrelange Partnerschaft von Gilbert und Sullivan. An den Musical Comedies hingegen war eine Vielzahl von Komponisten, Librettisten und Liedtexter beteiligt – unter der Leitung von George Edwardes, der die Aufträge vergab, die einzelnen Arbeitsschritte überwachte und die Einzelteile auf der Bühne zu einem Ganzen zusammenfügte.[254] Denn Edwardes' Inszenierungen „were written on the stage", wie sein Verleger William Boosey meinte.[255] Es war diese neue Qualität der Arbeitsteilung, auf die der Kritiker Huntly Carter Bezug nahm, wenn er das Theater mit einer Fabrik verglich: „conventional theatre is like a modern factory in which everyone has his special job".[256] Hatte noch 1871 der Autor eines Artikel über „Dramatic Collaboration" darauf hingewiesen, dass zwar viele Stücke und Methoden aus Frankreich importiert worden seien, nicht jedoch die Methode Kollaboration mehrerer Autoren (eine Praxis, die er zur Nachahmung empfahl), hatte sich diese drei Jahrzehnte später längst fest etabliert.[257]

Am Metropol-Theater war die Arbeitsteilung weniger ausgeprägt, da Richard Schultz auf feste Hausautoren und -komponisten zurückgriff. Beinahe jedes Stück, das er zwischen 1898 und 1913 inszenierte, stammte entweder direkt aus der Feder von Julius Freund oder war zumindest von ihm bearbeitet worden. Die Komponisten hingegen wechselten häufiger. So arbeiteten nacheinander Julius Einödshofer, Victor Hollaender und Paul Lincke für das Theater. Oft waren aber auch mehr Personen an einem Stück beteiligt. Bei *Die verkehrte Welt* etwa wiesen die Zeitungen ironisch darauf hin, dass sie „nicht weniger als acht Väter" gehabt hatte.[258] Mit der Zeit wuchs auch in Berlin die Zahl der beteiligten Personen. Die Operette *Das Weiße Rössl*, die 1930 am Großen Schauspielhaus uraufgeführt wurde, basierte auf einem Lustspiel von Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg von 1898.[259] Ralph Benatzky komponierte den Großteil der Musik und schrieb zusammen mit Hans Müller-Einigen und Erik Charell, dem Produzenten des Stücks, das Libretto. Die Liedtexte wiederum stammten von Robert Gilbert, der, ebenso wie Bruno Granichstaedten und Robert Stolz, auch musikalische Einlagen beisteuerte. So waren am *Weißen Rössl* (das Original nicht mit eingerechnet) insgesamt neun Autoren beteiligt.[260]

253 The Cingalee, BL, MSS LCP 1904/6; Forbes-Winslow, Daly's, S. 46f.
254 Vgl. Forbes-Winslow, Daly's, S. 71–73; Gänzl, The Encyclopedia, S. 381f.
255 Vgl. Boosey, Fifty Years of Music, S. 122.
256 Carter, New Theatre, S. 89.
257 Dramatic Collaboration, Orchestra 17 (1871), S. 155.
258 Das Metropol-Theater, Berliner Neueste Nachrichten, 27. 12. 1899.
259 Blumenthal und Kadelburg, Im weissen Rössl.
260 Vgl. die Beiträge in Tadday (Hrsg.), Im Weißen Rössl; Clarke und Peter (Hrsg.), Im weißen Rössl; sowie Clarke, Im Rausch der Genüsse.

Da nur wenige Künstler das Talent des Autors, Komponisten und Regisseurs in sich vereinigen, hatte das Theater zwar immer schon ein höheres Maß an Arbeitsteiligkeit aufgewiesen als andere Künste. Nirgends jedoch war diese soweit fortgeschritten wie im Bereich des populären Musiktheaters, denn hier waren Kommerzialisierung, Konkurrenz und Erfolgsdruck am ausgeprägtesten. Selbst wenn ein Stück ein ganzes Jahr lang lief, stand bereits nach der Premiere die Frage im Raum, wie es danach weitergehen sollte. Wie das Thalia-Theater mit Jean Gilbert, so arbeiteten viele Bühnen eng mit einem bestimmten Komponisten zusammen, von dem sie im Gegenzug erwarteten, stets fristgerecht ein neues Werk zu liefern. Hatte ein Komponist oder Autor einen Erfolg gelandet, rissen sich überdies viele Bühnen um ihn. Kritiker meinten, dass deshalb „nicht die Qualität der Produkte, sondern die Nachfrage die Masse des Angebots“ bestimmte.[261] Arbeitsteilung war ein Mittel, um den Produktionsprozess zu beschleunigen, denn wenn der Komponist sich auf das Ersinnen neuer Melodien beschränkte, deren Arrangement anderen überließ und wenn auf bestimmte Aspekte spezialisierte Autoren im Team arbeiteten, ließen sich in kürzerer Zeit mehr Stücke produzieren. Diese Arbeitsteiligkeit aber widersprach der verbreiteten Vorstellung von dem autonomen Kunstwerk, das dem Genie eines Individuums entspringt. Zugleich erinnerte sie an die Spezialisierung der Arbeitskräfte in einer Fabrik, weshalb diese Metapher in der Kritik am Unterhaltungstheater so häufig vorkam.

Doch Industrialisierung konnte noch einen weiteren, eng mit der Arbeitsteiligkeit verbundenen Aspekt bezeichnen. In einem nach dem Zweiten Weltkrieg geführten Interview meinte der Impresario Hermann Haller, die Operette sei in der Zwischenkriegszeit „längst völlig industrialisiert gewesen“ und man habe sie in Auftrag gegeben wie einen „Anzug vom Maßschneider“: „Man sagte dem Librettisten, für welchen Komiker man saftige Rollen brauchte, und bekam ein auf Taille genähtes Textbuch geliefert. Die Komponisten griffen einfach in ihre Schubladen, holten ein paar Schlager, die sie immer auf Lager hielten, heraus und komponierten die fehlende Verbindungsmusik mit dem jeweiligen Zeittempo entsprechend hinzu“.[262] Auch Haller verstand unter ‚Industrialisierung‘ also zunächst die Arbeitsteiligkeit des Produktionsprozesses, darüber hinaus aber auch den gestiegenen Grad der Standardisierung. Industrialisiert war die Operette seiner Ansicht nach, weil sie nach einem festen Muster aus bestimmten, gleichbleibenden Bestandteilen zusammengesetzt wurde. Und Haller musste es wissen: Nicht nur gab er als Theaterdirektor des Admiralspalastes und anderer Berliner Theater zahlreiche Stücke in Auftrag, als Librettist schrieb er selbst an vielen Revuen und Operetten mit.[263]

Tatsächlich zeichneten sich die meisten Revuen, Operetten und Musical Comedies durch denselben Aufbau aus. Die Jahresrevuen des Metropol-Theaters vor

[261] Klaus Pringsheim, Operette, SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE 9 (1912), 2. Bd., S. 178–187, hier S. 183.
[262] So Haller gegenüber dem Journalisten Paul Marcus, zit. nach PEM, Operette, S. 127.
[263] Vgl. BIOGRAPHISCHES HANDBUCH DER DEUTSCHSPRACHIGEN EMIGRATION, 2. Bd., S. 565.

dem Ersten Weltkrieg verarbeiteten zwar immer neue Ereignisse, wiesen aber alle dasselbe Schema auf. Möglicherweise wirkten sie deshalb nach einiger Zeit eintönig. Aber auch im Fall der von wechselnden Teams produzierten Musical Comedies waren Wiederholungen an der Tagesordnung. Jede Musical Comedy begann mit einem Chor, auf den die Vorstellung der Hauptfigur folgte, dann kam es zu zahlreichen Verwechslungen und Verwirrungen, die alle am Ende wieder aufgelöst wurden – oft im Rahmen einer (oder mehrerer) Hochzeiten. Nicht anders verhielt es sich bei der Operette, der Kritiker immer wieder ihre Tendenz zu „Produktionsnormung, Schablonenverfahren, Massen- und Schnellproduktion" vorwarfen.[264]

Dennoch lässt sich fragen, inwieweit Begriffe wie Industrialisierung, Industrie und Fabrik berechtigt waren. Sogar Theodor W. Adorno warnte davor, sich die „Produktionsweise der leichten Musik […] allzu buchstäblich wie die industrielle Massenproduktion" vorzustellen: „So sehr auch Züge wie die Zerlegung in kleinste Bestandstücke, die bruchlos dem Schema sich einpassen, oder die Teilung der Produzenten in Leute, die den angeblichen Einfall, solche, die den Schlager formulieren, in Texter, Arrangeure die industrielle Arbeitsteilung beschwören, der Vorgang bleibt sozusagen handwerklich".[265] Auch bei Adorno meinte Industrialisierung Arbeitsteilung, Spezialisierung und Standardisierung, er wies aber zugleich darauf hin, dass mehr von einem Handwerk im traditionellen Sinne als von einer modernen Industrie zu sprechen wäre. Hermann Haller gab ihm indirekt recht, wenn er die Operette mit einem ‚Anzug' verglich, den man bei einem ‚Maßschneider' bestellt – und nicht mit einem Anzug von der Stange. Während solche Vergleiche in Deutschland meist abwertend gemeint waren, bestand darin für einen britischen Schriftsteller wie William Somerset Maugham, der allein im Jahr 1912 fünf neue Stücke herausbrachte, nichts Anrüchiges: „A play is very like a suit of clothes. The tailor must make it fit or the client will not wear it", meinte er lakonisch.[266]

Dass das populäre Musiktheater seit der Jahrhundertwende eine Neigung zu „schablonenhaften Handlungen" und zur „Zurückdrängung komplexerer musikalischer Formen zugunsten verkaufsfördernder Schlager" erkennen ließ, ist kaum zu bestreiten.[267] Die Frage ist jedoch, wie man diese Entwicklung bewertet. Zeitgenössische Kritiker sahen in ihr einen eindeutigen Beleg für den industriellen Charakter des populären Musiktheaters und damit für seine kulturelle Wertlosigkeit. Diese Wertung muss man aber nicht übernehmen, denn erstens weist jede kulturelle Form ein gewisses Maß an Schablonenhaftigkeit auf, vom mittelalterlichen Minnesang bis zum modernen Popsong. Zweitens erlaubte die Reduzierung von Komplexität und der Verzicht auf intellektuelle Volten es dem Massenpublikum, diese Stücke zu genießen. Und drittens ist Standardisierung eines der

264 Westermeyer, Die Operette, S. 156.
265 Adorno, Leichte Musik, S. 40.
266 Zit. nach Hastings, The Secret Lives of Somerset Maugham, S. 266.
267 Linhardt, ‚Warum es der Operette so schlecht geht', S. 213.

Elemente, das Populärkultur bis heute kennzeichnet. Was im populären Musiktheater der langen Jahrhundertwende erprobt wurde, sollte Vorbildcharakter haben für andere Sparten. So übernahm der Film, wie Walter Freisburger schon in den dreißiger Jahren feststellte, gerade „das ‚Genormte' der Operette".[268]

Spezialisierung

Wenn das Theater mit einer Industrie oder Fabrik verglichen wurde, bezog sich das meist auf einen Produktionsprozess, der zunehmend durch Arbeitsteilung, Standardisierung und Spezialisierung geprägt war – mitunter aber auch auf die Theater selbst. Das Gaiety Theatre etwa war „more like a factory than a theatre".[269] Ein naheliegendes Bild, da die Theater die Stücke in Auftrag gaben, die Arbeit aller Beteiligten koordinierten und der Ort waren, an dem das Endprodukt zusammengesetzt wurde. Und auch die Theater selbst erlebten einen Prozess der Spezialisierung.

Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts war es üblich gewesen, dass ein Theater die unterschiedlichsten Gattungen spielte, von Melodramen bis zu Tragödien, von Operetten bis zu Opern. Um 1900 hingegen wiesen fast nur noch Theater in mittleren und kleineren Städten eine derartige Vielfalt auf, während sich jene in den Großstädten meist ganz auf ein Genre spezialisierten, um sich voneinander abzusetzen. So unterschied der Kritiker Theodor Lessing zwischen den „Provinzialbühnen", die „wirr und wahllos Tragödien, Possen, Opern und Lustspiele durcheinander spielen" und den „großstädtische[n] Theater[n], deren Spezialisierung und Differenzierung […] soweit vorgeschritten ist, daß ein bestimmtes Theater jahraus, jahrein immer denselben Dichter spielt und oft viele hundert Male dasselbe Stück zur Aufführung bringt".[270] Da das Theaterpublikum in Mittelstädten begrenzt war, spielten die Theater hier möglichst jeden Abend ein anderes Stück, um dieselben Besucher immer wieder aufs Neue zu mobilisieren. „Nur in Weltstädten, wie Berlin und Paris", meinte der Theaterkritiker Paul Schlenther, „deren Theater nicht bloß mit der einheimischen Bevölkerung, sondern auch mit einem ungeheuren Fremdenzudrang rechnen dürfen, können sich einzelne Bühnen auf ein bestimmtes Gebiet der dramatischen Kunst einschränken".[271] Tatsächlich aber gingen viele Berliner Theater nach 1900 dazu über sich zu spezialisieren und erfolgreiche Stücke en suite zu spielen.

In London war zu dieser Zeit das *long run*-System längst etabliert: „We have become so accustomed to the long run in recent years that we are likely to forget that this factor in the conduct of the theatre was utterly unknown until the last half century", meinte ein Autor 1917.[272] Hatte das Gaiety Theatre noch unter

[268] Freisburger, Theater im Film, S. 49.
[269] Hollingshead, ‚Good Old Gaiety', S. 15.
[270] Theodor Lessing, Neue künstlerische Tendenzen, Dokumente des Fortschritts 1 (1907), Nr. 1, S. 102–105, hier S. 103.
[271] Schlenther, Das Theater, S. 477.
[272] Hamilton, Problems of the Playwright, S. 248.

John Hollingshead ganz verschiedene Genres gespielt, zeigte es nach dem Erfolg der Musical Comedy bis zu seiner Liquidierung in den dreißiger Jahren ausschließlich diese Gattung. Und während noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum ein Stück mehr als 100 Aufführungen erlebt hatte, erreichten in den 1880er Jahren 46 Stücke über 200 Aufführungen, in den 1930er Jahren 143 über 200 und 66 über 300 Aufführungen.[273] Viele dieser Stücke waren Musical Comedies. Die größten Hits brachten es sogar auf mehr als 1000 Aufführungen, wie *The Maid of the Mountains* (1352 Aufführungen) oder *A Chinese Honeymoon* (1075 Aufführungen). *Chu Chin Chow*, das bis zum Zweiten Weltkrieg erfolgreichste West End-Stück, lief zwischen 1916 und 1921 ununterbrochen im His Majesty's Theatre und erlebte 2238 Aufführungen.

Auch das Metropol-Theater brachte anfangs ein abwechslungsreiches Programm aus Varieté, Komödien, Operetten und zeigte mitunter sogar Ringkämpfe. Nach dem Erfolg von *Neuestes! Allerneuestes!* spielte es dann fast das ganze Jahr hindurch dieselbe Jahresrevue.[274] Zog diese kein Publikum mehr an, setzte Richard Schultz bisweilen eine Operette auf den Spielplan, um die Zeit bis zur Premiere der nächsten Revue zu überbrücken.[275] Die Tendenz zum *long run* ließ sich also auch in Deutschland beobachten. Wie viele Intellektuelle sah der Kritiker Kurt Weiss darin einen Beleg für die Degeneration des Theaters und die Herrschaft des Pöbels: „Und die en suite-Aufführungen der Operetten und Schwänke, Jubiläen von 200, 300, ja sogar 500maligem Spiel, – sind sie für den Geschmack und für das Kunstverständnis der Masse nicht niederschmetternde Anklagen?!"[276] Noch mehr empörte ihn, dass die Aufführungszahlen von Franz Lehárs Operette *Der Graf von Luxemburg* 1913 im deutschen Sprachraum von 1365 auf 1794 gestiegen, die sämtlicher Dramen Schillers aber von 2044 auf 1584 gesunken waren.[277]

Sowohl die Spezialisierung auf ein Genre als auch der Übergang zum en suite-System waren in erster Linie ökonomisch begründet. Schon die Ausstattung für die Jahresrevuen des Metropol-Theaters hatte enorme Summen verschlungen. Richard Schultz wendete pro Revue 200 000 Mark auf, während sich das Königliche Schauspielhaus für eine Neuinszenierung von *Aida* mit 30 000 Mark begnügen musste.[278] Max Epstein zufolge operierte er sogar mit einem Tagesetat von 5000 Mark.[279] Die Glanzrevuen der Zwischenkriegszeit verschlangen noch wesentlich höhere Summen. Während ein Berliner Durchschnittstheater über einen Tagesetat von 3500 Mark verfügte, wendete Erik Charell für seine erste Revue 6000 Mark täglich auf, bei *Im weißen Rössl* 1931 waren es dann 60 000 Mark am Tag.[280] Damit sich solche Investitionen amortisierten, war eine lange Laufzeit unabding-

[273] Vgl. PICK, West End, S. 31.
[274] Vgl. LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 706.
[275] FREUND, Aus der Frühzeit.
[276] WEISS, Deutsche Theaterverhältnisse, S. 43.
[277] Ebd.
[278] Vgl. BORN, Berliner Luft, S. 135.
[279] EPSTEIN, Theater als Geschäft, S. 19.
[280] Vgl. PACHER, Sehen Sie, das war Berlin, S. 264.

bar. Wurde sie nicht erreicht, entstand ein kaum noch auszugleichendes Loch in der Bilanz – der Untergang des Rotter-Konzerns ist dafür das beste Beispiel.[281]

Die Spezialisierung der Theater aber betraf außer dem Repertoire noch viele weitere Aspekte. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war es üblich, dass jedes Theater seine eigenen Bühnenbilder, Requisiten, Kostüme und Perücken herstellte, wozu es eigene Handwerker beschäftigte. An deren Stelle traten nun zunehmend spezialisierte Theaterateliers.[282] Das älteste Londoner Theateratelier war L. & H. Nathan, das in den 1830er Jahren aus einem Herrenausstatter hervorgegangen war.[283] Größer und internationaler war das Theateratelier Hugo Baruch & Co. mit Sitz in Berlin. Auch Hugo Baruch hatte seine Karriere als Herrenschneider begonnen, doch trat die Herstellung von Kleidung mit der Zeit immer mehr zurück. Da Köln, wo das Unternehmen ursprünglich ansässig war, wenig Entwicklungsmöglichkeiten bot, siedelte die Firma 1890 nach Berlin über. Neben Kostümen produzierte Hugo Baruch & Co. Dekorationen, Möbel und Requisiten.[284] Fast alle Berliner Theater gehörten zu den Kunden dieses Ateliers, darunter auch das Metropol-Theater, das hier die Ausstattung der Revuen bestellte.[285] Gleichzeitig gehörte Hugo Baruch zu den 17 Personen, die sich 1897 an Richard Schultz' GmbH zur Übernahme und zum Betrieb des Metropol-Theaters beteiligt hatten. Von den 400 000 Mark Stammkapital hatte er 30 000 Mark eingebracht.[286] Wie Max Epstein schreibt, hielt Hugo Baruch Anteile an vielen Berliner Theatern, wobei er aber kaum je bares Geld gab, sondern einen festen Auftrag in Höhe von etwa 100 000 Mark verlangte, auf die das in die Gesellschaft eingebrachte Geld angerechnet wurde.[287] Im Fall des Metropol-Theaters schuldete Richard Schultz dem Atelier 70 000 Mark, ohne dass er selbst einen Pfennig Bargeld sah. Mit dieser Geschäftspraxis fuhr Hugo Baruch nicht schlecht; 1897 betrug der Umsatz der Firma zwei Millionen Mark.[288] Schon vor der Jahrhundertwende begann sie dann ihre Fühler nach Übersee auszustrecken, so kamen Aufträge aus London, New York, Chicago, Liverpool, Edinburgh, Glasgow, Dublin und Brüssel. Vor allem Großbritannien war so wichtig, dass Hugo Baruch & Co. hier eine eigene Filiale eröffnete.[289] Nach dem Tode Hugo Baruchs führten seine drei Söhne das Geschäft weiter. Von der Wirtschaftskrise ebenso betroffen wie seine Kundschaft, meldete es 1927 Konkurs an.[290]

[281] Zu Kostensteigerung und Rotter-Konzern siehe das vorangegangene Unterkapitel.
[282] Vgl. Davis, The Economics, S. 313–324.
[283] Vgl. Ibscher, Theaterateliers, S. 91; Nathan, Costumes by Nathan; Watzka, Baruch, Sliwinski und Co.
[284] Vgl. ebd,, S. 92–95; Stange, Berliner Ausstattungsfirmen, insbes. S. 72–76.
[285] Vorwärts, 15. 3. 1904; Das Kleine Journal, 12. 3. 1904; Berliner Morgenpost, 13. 3. 1904.
[286] Vgl. Notarielle Verhandlung vom 19. 10. 1897 über die Errichtung einer Gesellschaft und Statut für Metropol-Theater Gesellschaft mit beschränkter Haftung vom 19. 10. 1897, LAB, A. Pr. Br. 030-05-3061.
[287] Vgl. Epstein, Theater als Geschäft, S. 50.
[288] Vgl. Stange, Berliner Ausstattungsfirmen, S. 72.
[289] Vgl. Ibscher, Theaterateliers, S. 95; Davis, The Economics, S. 321.
[290] Vgl. ebd., S. 93 f.

Internationalisierung I: Tourneen

Das Theater industrialisierte und spezialisierte sich nicht nur seit dem späten 19. Jahrhundert, es wurde auch zunehmend internationaler. Quantitativ wie qualitativ noch bedeutender als der personelle Austausch waren Tourneen. Die Praxis, ein Ensemble zusammenzustellen, um mit ihm auf Reisen zu gehen, war zunächst nichts radikal Neues. Bereits in der frühen Neuzeit hatten ‚englische Komödianten' auf diese Weise die Dramen Shakespeares im deutschen Sprachraum bekannt gemacht.[291] Dennoch waren internationale Tourneen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine Seltenheit. Als dann die Mobilitätsrevolution im Zeichen von Eisenbahn und Dampfschiff das Reisen wesentlich vereinfachte und verbilligte, nahmen sie an Umfang und Frequenz bedeutend zu.[292]

Das Unterhaltungstheater erkannte sofort das ökonomische Potential der Tournee. Kaum hatte sich Jacques Offenbach mit seinen Bouffes-Parisiens in Paris etabliert, da überfiel er auch schon an „der Spitze eines Trupps von fünfzig Personen […] London mit den Glanzstücken seines Repertoires".[293] Insgesamt zog es ihn vier Mal nach London, wo seine Operetten Gilbert und Sullivan beeinflussten, deren frühe Werke am Gaiety Theatre herauskamen, Offenbachs Stammhaus in London.[294] Noch wichtiger als die britische Metropole waren für Offenbach aber der Kurort Bad Ems, seine „Sommerfiliale" und Wien, das sich zu seiner „zweiten Hauptstadt" entwickelte, in der er fast jedes Jahr gastierte.[295] Auch diese Aufenthalte blieben nicht ohne Wirkung, manche Autoren meinen sogar, die „Wiege der Wiener Operette" habe in Paris gestanden.[296] Berlin wurde schließlich aufgrund der emphatischen Aufnahme seiner Operetten „nach Wien zu einer der wichtigsten Metropolen für Offenbach".[297] Den Höhepunkt erreichte seine Reisetätigkeit schließlich mit einer Tournee durch die USA im Jahr 1876.[298]

Obwohl Offenbach durch seine Präsenz in den europäischen Metropolen neue Maßstäbe setzte, erreichten seine Gastspielreisen nicht annähernd die Reichweite, die ein knappes Jahrzehnt später den von Richard D'Oyly Carte organisierten Tourneen mit den Operetten von Gilbert und Sullivan beschieden war. D'Oyly Carte schickte mitunter drei bis vier, 1884 sogar sechs Ensembles gleichzeitig auf Reisen durch die Welt. Obschon die Tournee-Ensembles in der Regel aus zweiten und dritten Besetzungen bestanden, legte er größten Wert darauf, dass möglichst

[291] Vgl. FISCHER-LICHTE, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 62 f.
[292] Vgl. GEYER und PAULMANN, Introduction; CONRAD, Globalisierung und Nation; OSTERHAMMEL, Die Verwandlung der Welt.
[293] KRACAUER, Jacques Offenbach, S. 167.
[294] Vgl. HOLLINGSHEAD, Gaiety Chronicles; ders., ‚Good Old Gaiety'; LAMB, How Offenbach Conquered London; ders., Offenbach in London.
[295] KRACAUER, Jacques Offenbach, S. 232; HAWIG, Jacques Offenbach in Bad Ems.
[296] SPOHR, Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben?, S. 33; siehe auch OBERMAIER, Offenbach in Wien.
[297] Vgl. ROSENTHAL, Offenbachs Operetten in Berlin.
[298] Vgl. KRACAUER, Jacques Offenbach, S. 325.

exakte Reproduktionen der Londoner Inszenierung gezeigt wurden.[299] Für Regionen wie Australien und Neuseeland, in die er keine eigenen Ensembles schickte, vermietete er die Rechte an andere Theaterunternehmer für 300 Pfund pro Stück und Jahr.[300] Nachdem 1896 die Kooperation zwischen D'Oyly Carte, Gilbert und Sullivan geendet hatte, versandete auch zunehmend der Strom der Tourneen: 1900 schickte das Savoy Theatre nur noch zwei Ensembles auf Reisen, nach 1903 nur noch eines.[301]

Eine dieser Tourneen kam 1886 nach Berlin, wo D'Oyly Carte das Wallner Theater für 30 Nächte angemietet hatte.[302] Hier erlebte der *Mikado* einen großen Erfolg, obwohl „neun Zehntel der im Theater Anwesenden von dem Text der vorgeführten Operetten kein Wort" verstand, wie ein Kritiker notierte.[303] Erstaunt fuhr er fort: „Wie erklärt sich diese seltsame Erscheinung, die so sehr der landläufigen Tradition widerspricht, wonach wohl Paris und Wien, aber doch niemals London als eine berufene Pflanzstätte der Operettenkomik anzusehen war?"[304] Das Staunen über den Erfolg einer britischen Operette wurzelte in der verbreiteten Ansicht, Großbritannien sei ein „Land ohne Musik".[305] Während Paris und Wien dank der Operetten von Jacques Offenbach und Johann Strauß längst etablierte Orte auf der Landkarte des populären Musiktheaters waren, war Großbritannien dahingehend eine Terra incognita. Ein anderer Kritiker empfand den *Mikado* als „eine erfrischende Brise vom stammverwandten Inselreiche […], von dem den Deutschen künstlerisches Heil schon manches mal gekommen" und fragte besorgt: „Woran liegt es also, daß sich bei uns nichts Ähnliches bilden will?"[306] Ähnlich wie die enthusiastische Wagner-Rezeption in Großbritannien löste in Berlin der Erfolg von Gilbert und Sullivan sofort die bange Frage nach der Situation des heimischen Musiktheaters aus.[307] Tatsächlich hatte Berlin noch in den 1880er Jahren nichts aufzuweisen, das den Operetten Gilbert und Sullivans, geschweige denn dem Pariser und Wiener Musiktheater vergleichbar gewesen wäre. Die Konkurrenz weckte jedoch den Ruf nach einer genuinen Berliner Musikkultur. Von Berlin aus brach die britische Operettentruppe zu einer Tournee durch ganz Deutschland auf, sodass der *Mikado* bis 1886 spektakuläre 8954 Vorstellungen weltweit erlebte.[308] Trotz dieses anfänglichen Erfolgs konnten sich die Operetten Gilbert und Sullivans außerhalb des angelsächsischen Kulturkreises nicht dauerhaft etablieren. Kein anderes ihrer Werke erreichte auch nur annä-

299 Joseph, The D'Oyly Carte Opera Company, S. 86–92.
300 Vgl. Davis, The Economics, S. 349.
301 Vgl. Joseph, The D'Oyly Carte Opera Company, S. 138.
302 Vgl. The ‚Mikado' at Berlin, The Times, 3. 6. 1886, S. 6; siehe auch Young, Sullivan, S. 143–145; Müller, Friction, Fiction and Fashion, S. 235 f.
303 H. Trab, Englische Operetten in Berlin, Die Nation 3 (1885/86), Nr. 38, S. 561.
304 Ebd.
305 Siehe Schmitz, Land ohne Musik.
306 Karl Borinski, Englische Oper in Berlin, Die Grenzboten 45 (1886), 2. Bd., Nr. 26, S. 619–626, hier S. 625 f.
307 Vgl. Müller, Friction, Fiction and Fashion; ders., A Musical Clash of Civilisations.
308 Vgl. Hanslick, Der Mikado von Sullivan, S. 288–295.

hernd die Popularität des *Mikado* und D'Oyly Carte scheint auch keine weitere Tournee auf den Kontinent geschickt zu haben.[309]

Mit dem Aufstieg der Musical Comedy nahmen dann die Tourneen in Reichweite und Dauer noch einmal bedeutend zu. Gleich eine der ersten Musical Comedies, *A Gaiety Girl* von 1894, ging von London aus auf eine Tournee, die jene von D'Oyly Carte organisierten in den Schatten stellte: Sie dauerte 431 Tage und führte über New York und die amerikanische Ostküste nach San Francisco und von dort durch den pazifischen Raum bis nach Australien.[310] Noch erfolgreicher war *Our Miss Gibbs* von 1909, deren geradezu globale Popularität sich dank genauer Auflistung der Tantiemen im Gaiety Royalties Book im Victoria and Albert Museum genau rekonstruieren lässt. Es listet allein für die Jahre zwischen 1910 und 1911 Aufführungen des Stücks in mehr als 150 Städten auf den britischen Inseln auf, von Bornemouth bis Glasgow und von Llandudno bis Scarborough. Parallel dazu spielten Tournee-Ensembles es in allen Teilen des britischen Empires: 1910 beispielsweise in Johannesburg, Bulawayo, Kimberly, Kapstadt, Pretoria, Bloemfontein, Lucknow und Allahabad; 1911 in Kalkutta, Kairo, Alexandria, Singapur, Hongkong, Sydney, Shanghai, Yokohama und Tientsin; 1912 in Melbourne, Brisbane, Toowoomba und in vielen Städten Neuseelands sowie in Manila, Rangoon und Bombay.[311] Und *Our Miss Gibbs* war keineswegs eine Ausnahme, denn die meisten Musical Comedies legten ähnliche Wege zurück. Wenn ein Stück im West End erfolgreich war, wurde es bis in die entlegensten Gebiete des britischen Empires verschifft. Wie diese Beispiele belegen, müssen die Anfänge der kulturellen Globalisierung deshalb bereits in der Zeit der langen Jahrhundertwende gesucht werden.

Neben der Tournee gab es noch eine weitere, nicht ganz so aufwändige Form der Internationalisierung, nämlich den Transfer einer Inszenierung an ein Theater in einer anderen Stadt. Insbesondere zwischen dem West End und dem Broadway war dies gängige Praxis. So war beispielsweise die Inszenierung von *The Girl on the Film*, die im Dezember 1913 in New York zu sehen war, weitgehend identisch mit jener, die im April desselben Jahres im Gaiety Theatre uraufgeführt worden war. Auch in New York spielten George Grossmith Jr. und Emmy Wehlen die Hauptrollen, ein Drittel der Nebenrollen wurde nun allerdings mit amerikanischen Schauspielerinnen und Schauspielern besetzt.[312] Obwohl Sprache kein Hinderungsgrund war, wurden die meisten Musical Comedies mit amerikanischen Darstellern neu einstudiert. Die New Yorker Aufführungen von *The Arcadians* beispielsweise glichen in Text und Musik weitgehend dem Londoner Vorbild, in allen anderen Dingen jedoch handelte es sich um eine vollständige Neuinszenierung.[313] Ein ähnlicher Austausch wäre zwischen Berlin und Wien zu vermuten,

[309] Zumindest verzeichnet Joseph, D'Oyly Carte keine solche Tournee.
[310] Bantock und Aflalo, Round the World.
[311] Gaiety Royalties Book, No. 2 in der Theatersammlung des Victoria & Albert Museums (unkatalogisiert).
[312] Vgl. ‚The Girl on the Film' Pretty and Lively, The New York Times, 31. 12. 1913.
[313] Vgl. ‚The Arcadians' Charm at Liberty, The New York Times, 18. 1. 1910.

doch tatsächlich gab es derartige Transfers kaum, und das, obwohl zahlreiche Schauspieler und Regisseure in beiden Städten aktiv waren.[314]

Komplizierter waren Gastspiele und Tourneen, wenn sie über Sprachgrenzen hinweg führten. Stars wie Sarah Bernhardt, Eleonora Duse oder Enrico Caruso spielten im Ausland ganz selbstverständlich in ihrer Muttersprache, aber selbst der führende Londoner *actor-manager* konnte in Berlin Schiffbruch erleiden, wenn er den Hamlet auf Englisch gab.[315] Die *Mikado*-Tournee von 1886 ist eines der ganz wenigen Beispiele für ein Stück, das in englischer Sprache in Deutschland Erfolg hatte. Dass das Londoner Publikum dem deutschen Theater gegenüber aufgeschlossener war, zeigt die Karriere von Max Reinhardt, der wiederholt von britischen Managern wie Oswald Stoll und Charles Cochran eingeladen wurde. Im Jahr 1911 waren mit *Sumurun* und *Das Mirakel* gleich zwei seiner Inszenierungen in London zu sehen.[316] Der Erste Weltkrieg setzte dem Austausch dann vorläufig ein Ende. Erst 1931 kam in London mit *The White Horse Inn* wieder eine Inszenierung eines deutschen Regisseurs heraus. Nachdem Erik Charelles Version von *Im weißen Rössl* 1931 fünf Monate lang die 3000 Plätze des Großen Schauspielhauses gefüllt hatte, holte ihn Stoll nach London, um dort das Stück zu inszenieren. Das war ein Novum, denn Operetten waren bis dato nie als vollständige Produktionen eingekauft worden. Stets hatte ein Theaterdirektor sich nur die Aufführungsrechte gesichert, um das Stück dann übersetzen und adaptieren zu lassen, um es anschließend selbst zu inszenieren. Im Fall des *Weißen Rössl* hingegen kaufte Stoll die komplette Inszenierung. Das war naheliegend, hatte diese doch einen wesentlichen Anteil am Erfolg des Stücks in Berlin gehabt. Umgekehrt lag es aber auch in Charells Interesse, die Londoner Aufführung persönlich zu betreuen, denn auf diese Weise behielt er die Kontrolle über sein Werk. Außerdem zahlte Stoll in stabilem Pfund, auf dem Höhepunkt der Wirtschaftskrise zweifellos ein zusätzlicher Anreiz. Neben der Londoner Inszenierung betreute Charell auch die Pariser am Théâtre Mogador 1936 und die New Yorker am Center Theatre im selben Jahr.[317] Obwohl er schon aus Sprachgründen neue Darsteller vor Ort engagierte, blieben die folgenden Inszenierungen bis in ihre Details dem Original treu. Da das *Weiße Rössl* nur als Paket, bestehend aus Text, Musik, der Inszenierung Charells, dem Bühnenbild bis hin zu den Tiroler Jodlern, zu bekommen war, markiert dieser Transfer eine neue Stufe der Internationalisierung wie der Standardisierung des populären Musiktheaters.

314 Zum Austausch zwischen Wien und Berlin siehe Bab und Handl, Wien und Berlin; Warren und Zitzlsperger (Hrsg.), Vienna Meets Berlin.

315 Vgl. Foulkes, Performing Shakespeare, S. 139–145; Becker, Londoner Theater in Berlin.

316 Vgl. Carter, The Theatre of Max Reinhardt, S. 223–229; Stefanek, Max Reinhardt; Becker, Das doppelte Mirakel; zu Reinhardts mehrere Länder überspannende Karriere siehe auch Leisler und Prossnitz (Hrsg.), Max Reinhardt in Europa; dies. (Hrsg.), Max Reinhardt in Amerika; Huesmann, Welttheater Reinhardt; Marx, Max Reinhardt.

317 Vgl. Bruyas, Histoire de L'Opérette, S. 519 f.; Gänzl, The Encyclopedia, S. 697–699; Norton, ‚So this is Broadway', S. 167.

Der Transfer des *Weißen Rössls* nach London, Paris und New York belegt nicht zuletzt, dass das deutsche Theater im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts Produkte hervorbrachte, die international konkurrenzfähig waren und die sich in die ganze Welt verkauften. Als Umschlagplatz in diesem Austausch fungierte oft die britische Hauptstadt. Von London aus trat *Die Lustige Witwe* ihren Siegeszug durch die Welt an, London diente Max Reinhardt, Erik Charell und vielen anderen Theatermachern und Schauspielern als Sprungbrett in andere Länder, insbesondere in die USA. Doch nicht zwangsläufig wurden Operetten immer erst in London gespielt, bevor sie in anderen Metropolen herauskamen. *Der tapfere Soldat* von Oscar Straus beispielsweise wurde in New York uraufgeführt und von dort nach London transferiert. Dasselbe gilt für *Die Kino-Königin* von Jean Gilbert und *Der letzte Walzer* von Lehár. Andere Operetten wurden in New York gespielt, fanden aber nie den Weg nach London, wie *Die Tango-Prinzessin* und *Fräulein Tra-la-la* von Jean Gilbert.[318] So rege der Austausch zwischen London und Berlin also war, so finden sich doch ähnliche intensive Kontakte zu New York, Paris, Wien und anderen Metropolen.

Internationalisierung II: Stücke

Eine weitere Form des internationalen Austausches bestand im Im- und Export von Stücken (im Gegensatz zur vollständigen Inszenierung). Die erste in Berlin aufgeführte Musical Comedy war *A Gaiety Girl*, die unter dem Titel *Ein fideles Corps* 1894 am Adolf-Ernst-Theater in Berlin zu sehen war, aber kaum noch etwas mit dem Original gemein hatte.[319] 1897 folgte mit *The Geisha* die auf dem Kontinent erfolgreichste Musical Comedy.[320] Viele Zuschauer und Kritiker fühlten sich schon wegen des japanischen Schauplatzes stark an den *Mikado* erinnert und nannten die beiden Stücke und ihre Komponisten in einem Atemzug.[321] Allein in Berlin erreichte die *Geisha*, die erst im Lessing Theater, später im Central-Theater zu sehen war, über 1000 Vorstellungen.[322] Das Central-Theater entwickelte sich daraufhin zu einer Heimstatt der Musical Comedy: 1899 brachte es *A Greek Slave* (als *Der griechische Sklave*), 1901 *San Toy* (als *San Toy*), 1902 *A Silver Slipper* (als *Der silberne Pantoffel*) und 1903 *A Chinese Honeymoon* (als *Chinesische Flitterwochen*) heraus.[323] „Die Erfolge der ‚Geisha' locken die Direktion schon zum zweiten Male, es wieder mit einer im fernen Ostasien spielenden Operette zu versuchen", meinte die *Volkszeitung*.[324] Diese Hoffnung erfüllte sich

318 Vgl. GÄNZL, The Encyclopedia, S. 1427–1429, 774f., 850–85, 1424f.
319 Vgl. LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-01 Nr. F441; siehe auch GÄNZL, The Encyclopedia, S. 509f.
320 Die Geisha, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 372.
321 Vgl. Leopold Schmidt, Die Operette, DER KUNSTWART UND KULTURWART 27 (1914), S. 259–263.
322 Vgl. SCHNEIDEREIT, Berlin, wie es weint und lacht, S. 141.
323 Vgl. LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-05-473 und -477; Der griechische Sklave, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-05-02-1259; Der silberne Pantoffel, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-05-02-2078; San Toy, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1669.
324 VOLKSZEITUNG, 26. 4. 1903.

jedoch nicht, denn keinem dieser Stücke gelang es, an den Erfolg von *The Geisha* anzuknüpfen. Ihre laue Aufnahme durch das Berliner Publikum führte dazu, dass erst 1908 wieder eine Musical Comedy den Weg nach Berlin fand, als das Metropol-Theater eine Adaptation von *The Arcadians* unter dem Titel *Schwindelmeier & Co.* herausbrachte (Tabelle 7).[325]

Was *The Geisha* für den Import von Musical Comedies auf dem Kontinent war, war der Erfolg von *Die Lustige Witwe* im umgekehrten Fall. 1905 am Theater an der Wien uraufgeführt, erlebte sie noch im selben Jahr im gesamten deutschsprachigen Raum 441 Aufführungen, 1906 2738, 1907 1778 und selbst 1908 noch 671 Aufführungen.[326] Kein anderes deutschsprachiges Stück war bis dahin in so kurzer Zeit so oft gespielt worden. Das entging auch George Edwardes in London nicht. Dennoch dauerte es eine Weile, bis er sich dazu durchringen konnte, für 1000 Pfund die Rechte für das Daly's Theatre zu erwerben.[327] Mit 778 Aufführungen war die *Merry Widow* in London so erfolgreich wie auf dem Kontinent. Und London war erst der Beginn „eines Welterfolgs von bisher unbekanntem Ausmaß".[328] Manchen Berechnung zufolge soll die Operette bis zum Mai 1909 18 000 Aufführungen in 442 deutschen, 135 englischen und 154 amerikanischen Städten erlebt haben.[329] Mühelos überwand sie Grenzen und Ozeane, um bis in weit von Europa entfernte Regionen vorzudringen, wie ein italienischer Forschungsreisender in Afrika feststellen musste: „Bei einer Expedition nach den Victoria Falls wunderte der Afrikareisende sich nicht wenig, als im Urwaldhotel nach aufgehobener Tafel eine Bühne improvisiert ward, auf der eine Afrika durchziehende europäische Operettengesellschaft die *Lustige Witwe* aufführte!"[330]

Der weltumspannende Erfolg der *Lustigen Witwe* bewies, dass österreichische und deutsche Operetten auch im Ausland populär sein konnten und löste eine regelrechte Adaptationswelle aus. Theaterunternehmer und Verlage aus aller Welt sicherten sich die Rechte an erfolgreichen Operetten, um diese übersetzen zu lassen und sie vor Ort herauszubringen. Da das Wiener Angebot bald erschöpft war, profitierte davon zunehmend auch die Berliner Theaterindustrie. Denn obwohl mit *Eine tolle Nacht* (*The Circus Girl*) schon 1896 ein Berliner Stück den Weg nach London gefunden hatte, dauerte es noch bis 1912, bis der Export an Umfang zunahm (Tabelle 8).[331] In diesem Jahr kam in London *Die keusche Susanne* (*The Girl in the Taxi*) von Jean Gilbert heraus, die derart erfolgreich war, dass ihr viele

325 Schwindelmeier & Co., TSFU, NL Freund 97/02/W163; siehe auch Freund, Aus der Frühzeit, S. 56.

326 Diese Zahlen beruhen auf einer Auswertung des Deutschen Bühnenspielplans für die entsprechenden Jahre.

327 Vgl. Boosey, Fifty Years of Music, S. 166–168; siehe auch MacQueen-Pope, Fortune's Favourite, S. 47–49; Pem, Und der Himmel hängt voller Geigen, S. 50 f.

328 Frey, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg', S. 78.

329 Ebd., S. 91.

330 Die Lustige Witwe am Zambesi, Berliner Tagblatt, 22. 2. 1910; zit. nach ebd., S. 87 [Hervorhebung im Original].

331 Ausgenommen die Operette *Madame Sherry*, die 1903 im Apollo Theatre in London zu sehen war.

weitere folgten; 1914 zeigten gleich vier West End-Theater parallel Operetten von Gilbert.[332] Im Jahr 1913 hatte am Gaiety Theatre bereits *Filmzauber* (*The Girl on the Film*) von Gilberts Konkurrent Walter Kollo Premiere gehabt, sodass in diesen Jahren im West End mehr Berliner Operetten als einheimische Musical Comedies zu sehen waren.[333] Noch zu Beginn des Jahres 1914 schien es, als würde sich dieser Austausch weiter steigern. Auf dem Weg zur Kur in Bad Nauheim hatte George Edwardes in Berlin einen Zwischenstopp eingelegt, wo er die Rechte an Jean Gilberts *Puppchen* für 1000 Pfund erworben hatte.[334] Mit dem Ausbruch des Weltkriegs wurde diese Investition jedoch wertlos, denn deutsche Operetten konnten nun nicht mehr aufgeführt werden. Das bekam auch der Direktor des Shaftesbury Theatre, Robert Courtneidge, zu spüren, der Edwardes die Rechte an Gilberts *Die Kino-Königin* abgekauft hatte: „The play promised to be one of the most successful I had produced, and I looked forward with confidence to the future when the outbreak of the Great War ruined all my hopes. The German origin of The Cinema Star was fatal".[335] Als die Londoner und Berliner Theater nach einer vorübergehenden Zwangspause nach Kriegsbeginn ihre Pforten wieder öffneten, waren fast alle Stücke deutscher Herkunft aus dem Programm verschwunden.[336]

Der Erste Weltkrieg brachte den Austausch zwischen Großbritannien und Deutschland völlig zum Erliegen, jedoch nicht auf eine Weise, die eine Wiederbelebung unmöglich gemacht hätte. Sobald der Krieg vorbei war, hielten britische Theaterunternehmer wieder auf dem Kontinent nach frischer Ware Ausschau. Allerdings dauerte es eine Weile, bis sich die Öffentlichkeit an den Gedanken gewöhnte, wieder deutsche Operetten anzusehen. Als der Impresario Albert de Courville die alten Beziehungen wiederbeleben wollte, erntete er lautstarke Kritik, die ihn fragen ließ:

> are we still at war with Germany or not? America evidently thinks not. I am told that Lehár is going over and Reinhardt has been invited. Are we in the theatrical world free to buy plays from the late enemy in the same way as we buy razors? Are we at liberty to reawaken public interest in a class of show highly delectable before the war? And in what manner should the movement be begun? Will it be a gradual process, starting with a production of a Lithuanian show, followed by one from Czecho-Slovakia, and proceeding to a Hungarian and thence to a purely Teutonic production? Perhaps this will be the solution of the difficulty.[337]

Courville sollte recht behalten. Die öffentliche Erregung ebbte ab und schon bald liefen im West End wieder zahlreiche deutsche Operetten. Den Anfang machte im

332 The Girl in the Taxi, BL, MSS MSS LCP 1912/37; Autobliebchen als Joy Ride Lady, BL, MSS MSS LCP 1914/7; Die Kino-Königin als The Cinema Star BL, MSS MSS LCP 1914/12 und Fräulein Tra-la-la als Mam'selle Tra-La-La BL, MSS LCP 1914/14; siehe dazu auch die entsprechenden Artikel in Gänzl, The Encyclopedia.

333 Vgl. The Girl on the Film, BL, MSS LCP 1913/11; Kollo, ‚Als ich jung war in Berlin…'.

334 Vgl. Gänzl, The Encyclopedia, S. 1663.

335 Courtneidge, I Was an Actor Once, S. 218f.

336 Siehe Baumeister, Kriegstheater; Hebestreit, Die deutsche bürgerliche Musikkultur; Krivanec, Unterhaltungstheater als Medium; dies., Kriegsbühnen; Williams, British Theatre; Collins, Theatre at War; Kosok, The Theatre of War.

337 Vgl. Leserbrief, The Times, 8. 4. 1920, S. 8.

Jahr 1921 *Wenn Liebe erwacht* (*Love's Awakening*) von Eduard Künneke.[338] Im nächsten Jahr folgten *Die Frau im Hermelin* (*The Lady of the Rose*) von Jean Gilbert und *Der letzte Walzer* (*The Last Waltz*) von Oscar Straus; 1923 kamen *Der Vetter aus Dingsda* (*The Cousin from Nowhere*) von Eduard Künneke und *Madame Pompadour* (*Madame Pompadour*) von Leo Fall heraus, 1924 *Der Fürst von Pappenheim* (*Toni*) von Hugo Hirsch und 1927 *Mädi* (*The Blue Train*) von Robert Stolz.[339] Nach dieser kurzen Blüte versiegte der Strom der Operetten aus Berlin zunächst. Ein Grund war zweifellos, dass diesen Operetten nicht derselbe Erfolg beschieden war wie ihren Vorläufern vor 1914.[340] Hinzu kam, dass Operette und Musical Comedy in den zwanziger Jahren ganz im Schatten der Revuen standen.[341]

Als Ende der zwanziger Jahre die Operette in Berlin wieder populär wurde, kehrte sie auch auf den Spielplan der Londoner Theater zurück. Inzwischen war Franz Lehár, mit dem der internationale Erfolg der österreichisch-deutschen Operette begonnen hatte, zum Berliner geworden – zwar nicht dem Wohnsitz nach, aber doch insoweit seine neuen Stücke nun alle an der Spree uraufgeführt wurden. Verantwortlich dafür war zunächst vor allem ein Zerwürfnis zwischen Lehár und dem Wiener Schauspieler und Regisseur Hubert Marischka. Überdies konnte sich kein Wiener Theater die Gagen leisten, die Lehárs Startenor Richard Tauber verlangte.[342] Nachdem seine Karriere längere Zeit stagniert hatte, bescherte Berlin Lehár einen Erfolg nach dem anderen. Der Komponist zeigte sich entsprechend dankbar: „Nirgends in der Welt habe ich auf dem Theater diese aufopferungsvolle Liebe gefunden, die mit eiserner Energie nur ein Ziel kennt: das Allerbeste zu geben. Herrliche Direktoren, herrliche Künstler, herrliche Stadt!", schwärmte Lehár ausgerechnet in einer Wiener Zeitschrift.[343] Die Berliner Erfolge führten dazu, dass seine Werke mit nur geringer Zeitverzögerung auch in London aufgeführt wurden. 1928 brachte das Metropol-Theater die Goethe-Operette *Friederike* heraus, die als *Frederica* 1930 in London lief; es folgte, ebenfalls am Metropol-Theater, *Das Land des Lächelns*, das 1931 als *The Land of Smiles* am Drury Lane zu sehen war.[344] Im selben Jahr erwarb Oswald Stoll *Im Weißen Rößl* für sein Coliseum Theatre.[345] 1933 folgten dann *Eine Frau, die weiß, was sie will*

338 Vgl. Love's Awakening, BL, MSS MSS LCP 1923/31; siehe auch GÄNZL, The Encyclopedia, S. 1587.

339 Vgl. The Lady of the Rose, BL, MSS LCP 1921/30; The Last Waltz, BL, MSS LCP 1931/15; The Cousin from Nowhere, BL, MSS LCP 1922/35; Madame Pompadour, BL, LCP 1923/31; siehe auch GÄNZL, The Encyclopedia, S. 491 f., 850 f., 1508 f., 923 f., 800.

340 Vgl. FORBES-WINSLOW, Daly's, S. 164–192.

341 Vgl. KOTHES, Die theatralische Revue; JANSEN, Glanzrevuen; LEHNE, Admiralspalast; CLARKE, Im Rausch der Genüsse; BERG, ‚Det Jeschäft ist richtig!'.

342 Vgl. FREY, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg?', S. 243.

343 Franz Lehár, Der neue Weg der Operette, NEUES WIENER JOURNAL, 19. 10. 1929; zit. nach FREY, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg?', S. 245.

344 Vgl. The Land of Smiles, BL, MSS LCP 1932/31; siehe dazu GÄNZL, The Encyclopedia, S. 496 f., 814 f..

345 Vgl. The White Horse Inn, BL, MSS LCP 1931/12; siehe auch NORTON, ‚So this is Broadway', eine ausführlichere Besprechung folgt im Abschnitt über die Tourneen.

(*Mother of Pearl*) von Oscar Straus und *Ball im Savoy* (*Ball at the Savoy*) von Paul Abraham.[346]

Im Überblick betrachtet zeigt sich, dass der Austausch zwischen London und Berlin in Schüben verlief. Nach dem Erfolg von *The Geisha* in London erwarben die Berliner Theaterunternehmer die Rechte an einer Reihe weiterer Musical Comedies. Als diese die in sie gesetzten Erwartungen nicht erfüllten, stagnierte der Austausch. Umgekehrt schafften zwischen 1912 und 1914 sieben in Berlin uraufgeführte Operetten den Sprung nach London. Nach der Unterbrechung durch den Ersten Weltkrieg folgten sieben weitere zwischen 1921 und 1927 und nach einer erneuten Pause weitere sieben Transfers zwischen 1930 und 1933. Erstaunlich ist, dass in der Zwischenkriegszeit mit *Mr Cinders* (*Jim und Jill*) nur eine einzige Musical Comedy in Berlin gespielt wurde. „Berlin continued its aversion from foreign operettas, and not a single musical piece by a non-German author was produced during the whole year", hieß es 1928 im *Stage Year Book*.[347] Doch von einer generellen Abneigung gegen ausländische Stücke konnte keine Rede sein, denn gleichzeitig klagten deutsche Kritiker immer wieder über die vielen Importe aus dem Ausland, so ebenfals 1928 Erich Kästner: „Ein Rückblick auf die Berliner Premieren im September zeigt, daß man sich, zum mindesten vorläufig, und im Gegensatz zu dem gemachten Versprechen, fast ausschließlich mit der Aufführung leichter ausländischer Stücke begnügt".[348] Tatsächlich standen im Sprechtheater viele britische Stücke auf den Spielplänen der Berliner Bühnen: Dramen von George Bernard Shaw und John Galsworthy, Thriller von Edgar Wallace und Komödien von Noël Coward.[349] Dagegen schaffte Cowards Operette *Bitter Sweet* nicht den Sprung über den Kanal.[350] Abgesehen von *Bitter Sweet*, das fast 700 Mal über die Bühne ging, war aber auch kaum eine einheimische Musical Comedy in London erfolgreich. Die populärsten Stücke der Zwischenkriegszeit waren fast allesamt Importe aus dem Ausland: *Lilac Time* (626 Vorstellungen) war eine Adaption der Wiener Operette *Das Dreimäderlhaus;* und mit *No, No Nanette* (665 Vorstellungen) und *Rose Marie* (851 Vorstellungen) kündigte sich bereits der internationale Aufstieg des amerikanischen Musicals an.[351]

Wie Kästner begrüßten viele Kritiker die Möglichkeit, vermehrt mit Stücken aus anderen Ländern in Berührung zu kommen, keineswegs. Als um 1900 häufiger Pariser Lustspiele in Berlin gespielt wurden, bemäkelten sie sogleich die „friedliche französische Invasion" und die „Franzosenherrschaft auf der Bühne".[352] Als dann die Wiener und Berliner Operette international in Mode ka-

346 Vgl. GÄNZL, The Encyclopedia, S. 489 f., 72 f.
347 C. Hooper Trask, The Berlin Stage, THE STAGE YEAR BOOK 1928, S. 160.
348 KÄSTNER, Gemischte Gefühle, S. 133.
349 Vgl. ebd. S. 32, 68 f., 77, 188; W. F., Berliner Theater, DEUTSCHE RUNDSCHAU 212 (1927), S. 80 f.; Arthur Eloesser, Theater an sich, DIE WELTBÜHNE 23 (1927), 1. Bd., S. 950–952; C. Hooper Trask, The Berlin Stage, THE STAGE YEAR BOOK, 1928, S. 152.
350 Bitter Sweet, BL, MSS LCP 1929/32; siehe auch AGATE, Immoment Toys, S. 69–72.
351 Vgl. NICOLL, English Drama, S. 159 f.
352 Heinrich Stümcke, Von den Berliner Theatern 1899/1900, BÜHNE UND WELT 2 (1899/1900), 1. Bd., S. 124–126, hier S. 124; ders., Von den Berliner Theatern, BÜHNE UND WELT 5

men, war in London und Paris von einer „Austro-German invasion" beziehungsweise einer „invasion austro-hongroise" die Rede.[353] Manche lehnten die Musical Comedy generell ab, weil sie ihnen als Fremdkörper galt: „the music that is gaining fame and fortune in London seems to have been made in Germany, while the librettos are Anglicised versions of stories that are either stridently Teutonic or characteristically Gallic", kritisierte ein Anhänger von Gilbert und Sullivan 1911.[354] Nur in einer Hinsicht waren sich die Kritiker über die Grenzen hinweg einig: dass die größte Gefahr für die Kultur des eigenen Landes von Amerika ausging. Noch ehe die ersten amerikanischen Stücke auf der europäischen Szene erschienen, sahen sie in der „Abwehr des Amerikanismus eines der ernsthaftesten Probleme für unser Theaterwesen" oder führten die „Übelstände des großstädtischen Theaterbetriebes […] auf den Amerikanismus der deutschen Reichsmetropole" zurück, wobei Amerikanismus Materialismus meinte.[355] Nach dem Ersten Weltkrieg mehrten sich solche Stimmen. Vor allem in Großbritannien ging nun das Schlagwort von der „American invasion" um, die das britische Theater angeblich in seinen Grundfesten bedrohe.[356] Auch in Berlin und Paris wurden nun immer häufiger die „Amerikanisierung des Theaters" und die „amerikanische Invasion" beklagt.[357]

Dieser Antiamerikanismus speiste sich aus der Ablehnung gegen die verstärkte Kommerzialisierung des Theaters, die sich zwar international beobachten ließ, die aber, da sie in den USA am ausgeprägtesten und am weitesten fortgeschritten war, als amerikanisch wahrgenommen wurde. Ein weiterer Grund war die zunehmende Präsenz amerikanischer Stars wie Josephine Baker, amerikanischer Ensembles wie den Chocolate Kiddies und amerikanischer Stücke wie *No, No, Nanette* in Europa. Nicht nur französische Theaterautoren empfanden die neue Situation als „a strange reversal of the day when Paris not only wrote its own plays, but largely supplied those of Europe and America".[358] Tatsächlich konnte von einer Umkehrung aber keine Rede sein, denn am Broadway liefen nach wie vor viele Stücke aus Europa. Der transatlantische Austausch war nun lediglich keine Einbahnstraße mehr.

Übersetzung

Der Transfer eines Stücks ließ dieses selbst nicht unberührt, zumal wenn es von einer Sprache in eine andere übersetzt wurde. Der Dramatiker J. B. Priestley

(1903/04), 1. Bd., S. 122–124, hier S. 124.

353 Rees, Hold Fast to Dreams, S. 86; Bruyas, Histoire de l'opérette, S. 383.

354 Music Made in Germany, The Era, 11. 11. 1911, S. 19.

355 Wolzogen, Theatralische Probleme, S. 314; Kienzl, Die Bühne ein Echo der Zeit, S. 84.

356 Archer und Barker, National Theatre, S. VIII; Asche, His Life, S. 231; Graves, Gaieties and Gravities, S. 217; Du Maurier, Gerald, S. 206.

357 Friedrich Wallisch, Amerikanisierung des Theaters, Neue Schaubühne 3 (1921), Heft 6, S. 135 f.; Rudolf Pechel, Berliner Theater, Deutsche Rundschau 221 (1929), 4. Bd., S. 268–270.

358 French Playwrights Resent American Invasion, Literary Digest 104 (1930), Nr. 5, S. 27.

parodierte die gängige Praxis in seinem Theaterroman *The Good Companions* anhand der fiktiven Musical Comedy *The Mascot Girl*:

He had in hand, it seemed, a splendid new musical comedy, that bore the provisional title The Mascot Girl. It had begun as a French farce, but had been taken to Vienna, where it was transformed into an operetta, which was entirely rewritten in New York as a song-and-dance show; and now, the last vestiges of the original plot having been removed, new words and music were being introduced so that it could blossom out again as an English comedy.[359]

The Mascot Girl war das vorläufige Produkt eines fortwährenden, transnationalen Austauschprozesses, der von Paris über Wien und New York nach London führte, bei dem Text, Musik und selbst Genrebezeichnung immer wieder angepasst wurden. Priestley mag damit eine satirische Absicht verfolgt haben, aber tatsächlich gibt es zahlreiche Beispiele für Stücke, die kaum weniger verschlungene Wege zurücklegten. George Bernard Shaws Komödie *Arms and the Man* beispielsweise, die 1894 in London und zehn Jahre später in Wien und Berlin Premiere feierte, diente 1908 den Bühnenschriftstellern Rudolf Bernauer und Leopold Jacobson als Vorlage für ihre Operette *Der tapfere Soldat* – ohne allerdings Autor oder Verleger davon in Kenntnis gesetzt zu haben. Als Shaw davon erfuhr, verbat er sich die von ihm nicht autorisierte Adaptation. Nur nachdem die Autoren ihm versichert hatten, weder die Namen der Originalfiguren noch Teile des Originaldialogs verwendet zu haben, nahm er Abstand davon, sie zu verklagen. Zu ihrer Erleichterung konnte die Operette wie geplant im November 1908 in Wien und im darauffolgenden Monat in Berlin aufgeführt werden. Da sie in beiden Städten volle Häuser bescherte, interessierte sich alsbald das Ausland für das Stück. Ein amerikanischer Theaterdirektor kaufte es, ließ es ins Englische übersetzen und brachte es 1909 unter dem Titel *The Chocolate Soldier* am Broadway heraus, wo es einer der größten Erfolge des Jahres war. Der Kreis schloss sich, als ein britischer Unternehmer die Rechte erwarb und das Stück im West End aufführte, wo es 500 Aufführungen erlebte. 1911 folgten Produktionen in Sydney und Paris sowie 1912 in Budapest.[360] Wie das fiktive *The Mascot Girl*, so ist *Der tapfere Soldat* ein Beispiel für grenzüberschreitenden Austausch im Theater und die damit einhergehende kulturelle Anpassung. Stücke wurden nicht lediglich übersetzt, sondern vielmehr in jeder Beziehung – Gattungsbezeichnung, Struktur, Plot, Charaktere, Dialoge und Musik – an den veränderten kulturellen Kontext angepasst, sodass am Ende die ursprüngliche Herkunft oft nicht mehr zu erahnen war. Das gilt insbesondere für die Frühzeit des Austausches. *Ein fideles Corps* beispielsweise war eine denkbar freie Bearbeitung von *A Gaiety Girl* gewesen und *The Circus Girl* hatte von Julius Freunds Sensationserfolg *Eine tolle Nacht* lediglich die grundsätzliche Idee und den Schauplatz übernommen.[361] Bei späteren Adaptationen waren die Eingriffe

359 Priestley, The Good Companions, S. 591.

360 Vgl. Bernauer und Jacobson, Der tapfere Soldat; Shaw, Advice to a Young Critic, S. 204 f.; Bernauer, Das Theater, S. 296–270; siehe auch Henderson, George Bernard Shaw, S. 540–543; Gänzl, The Encyclopedia, S. 2014 f.

361 Vgl. A Gaiety Girl, BL, MSS LCP 53535; Ein fideles Corps, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-05-01-F441; Freund und Mannstädt, Eine tolle Nacht; The Circus Girl, BL, MSS LCP 53601.

der Bearbeiter nicht ganz so radikal, doch selbst die großen Werke Lehárs erfuhren weitgehende Änderungen. Basil Hood, der Übersetzer von *Die lustige Witwe*, *Der Graf von Luxemburg* und vielen anderen deutschsprachigen Operetten, meinte 1911 über seine Arbeit:

> It has become quite clear to me, during the last few years, that most people do not know, and possibly do not care, what the process of adaptation means. Probably the few who have given the matter a thought presume that the English version of a Continental libretto is a translation of the original work. For more than one reason a translation would not suit or satisfy the taste of our English audiences; […] because our audiences desire different methods of construction and treatment from those which our Continental cousins consider sufficient in the ‚book' of light opera. […] To come from general statements to particular, in the case of ‚The Count of Luxembourg' there are not, I think, thirty lines of dialogue in the English adaptation which are actually translated from the German […].[362]

Hood, einer der wenigen Übersetzer, der sich über seine Arbeit äußerte, war überzeugt, dass eine bloße Übersetzung aufgrund tief greifender kultureller Unterschiede zwischen Deutschland und Großbritannien beim Publikum keinen Zuspruch finden würde und dass jedes Stück dessen spezifischem Geschmack angepasst werden müsse. Bei *The Count of Luxembourg* gab es kaum „thirty lines of dialogue in the English adaptation which are actually translated from the German" und *Gypsy Love* war „practically a new play".[363]

Nicht nur der Dialog fiel der Überarbeitung zum Opfer, sondern mitunter auch ganze Akte, denn im Unterschied zu den meisten kontinentalen Operetten besaßen die Musical Comedies in der Regel nur zwei Akte. Hood strich deshalb oft den dritten Akt und setzte das Finale an das Ende des zweiten. Es liegt auf der Hand, dass dies auch Folgen für die Musik hatte, die oft ebenfalls völlig überarbeitet wurde. In seiner Überzeugung, dass eine rigorose Anpassung an den britischen Geschmack notwendig war, wusste sich Hood einig mit George Edwardes, für den er hauptsächlich arbeitete. Als dessen Inszenierung von *Ein Walzertraum* beim Publikum scheiterte, machte er dafür vor allem die seiner Ansicht nach ungenügende Bearbeitung verantwortlich, das Stück sei „not adapted sufficiently for the English taste. I think, of course, this is the reason why it failed in London and why it succeeded in the provinces when it was further adapted under my supervision".[364] Auf die Übersetzung und Bearbeitung von Text und Musik folgte dann die Neuinszenierung des Stücks, die gerade anfangs meist ebenfalls wenig mit der Originalinszenierung gemein hatte. Im Fall der *Lustigen Witwe* etwa war diese Edwardes in jeder Hinsicht als „hopelessly Teutonic" erschienen und damit als alles andere als vorbildhaft.[365]

Die Kommentare von Hood und Edwardes, die nicht zufällig in Zeitungen erschienen, waren nicht zuletzt der Werbung verpflichtet. Vor dem Hintergrund einer weitverbreiteten Germanophobie vor dem Ersten Weltkrieg war die Insze-

[362] Basil Hood, My Dear Mr. Findon, THE PLAY PICTORIAL 18 (1911), Nr. 108 (*The Count of Luxembourg*), S. 50 f.
[363] Ebd.; Hood zit. nach FORBES-WINSLOW, Daly's, S. 108.
[364] REPORT (1909), S. 242.
[365] Ebd.

nierung von deutschen Operetten in London nicht unproblematisch.[366] Wenn Hood und Edwardes die Bearbeitung hervorhoben, ging es ihnen nicht zuletzt darum, den britischen Charakter der Stücke zu betonen. Es ist durchaus fraglich, ob der Geschmack des britischen Publikums sich tatsächlich so fundamental von dem des deutschen unterschied, wie beide behaupteten.

Mit keineswegs allen Adaptationen gingen so substantielle Veränderungen einher, wie sie aufgrund der Kommentare von Hood und Edwardes zu erwarten wären. In vielen Fällen beschränkten sich die Eingriffe des Übersetzers und Bearbeiters auf äußerliche Details. Fast immer geändert wurden die Namen der Charaktere und Schauplätze sowie lokale Anspielungen. *The Arcadians* beispielsweise, 1912 im Metropol-Theater als *Schwindelmeier & Co.* aufgeführt, spielte teilweise auf einer Pferderennbahn, die nur unschwer als Ascot zu erkennen war. Mehrfach war darüber hinaus von Londoner Orten wie Piccadilly, Regent Street, Oxford Street und Bond Street die Rede. In der von Julius Freund besorgten Berliner Version wurden diese Ortsangaben einfach gegen Berliner Entsprechungen wie Unter den Linden, Friedrichstraße und Tauentzienstraße ausgetauscht.[367] Die wenigen Fotografien, die von den beiden Inszenierungen erhalten geblieben sind, zeigen, wie eng sich die Adaptation am Original orientierte (Abbildungen 25 und 26). Dennoch behaupteten die Berliner Besprechungen – derselben Logik wie Hood und Edwardes folgend –, Freund habe sich lediglich „ein paar Anregungen aus dem Englischen" geholt und „aus dem britischen Original für sein Publikum ein neues Stück gemacht".[368] Umbenennung von Personen blieben auch nach dem Ersten Weltkrieg gang und gäbe. *White Horse Inn* spielte wie das Original im Salzkammergut, aber aus dem Berliner Unternehmer Wilhelm Giesecke wurde im Zuge der Übersetzung John Ebenezer Ginkle, ein Fabrikant aus der britischen Provinz.[369]

Eine grundsätzliche Bewertung des Adaptationsprozesses fällt schwer, da dieser sich von Bearbeiter zu Bearbeiter und von Stück zu Stück unterschied. Letztlich lag es im Ermessen des jeweiligen Übersetzers, wie gravierend seine Eingriffe ausfielen. Bei dem von einer grundlegenden kulturellen Adaptation überzeugten Basil Hood konnten diese sehr weitgehend sein. Harry Graham hingegen hielt sich bei der Übersetzung des *Weißen Rössl* eng an das Original. Diese unterschiedlichen Herangehensweisen beruhten allerdings nicht nur auf individuellem Temperament. Im Laufe des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts wich die Bereitschaft zu substantiellen Eingriffen zugunsten einer größeren Treue zum Original. Ein Grund dafür war sicherlich, dass nun vermehrt deutsche Stars wie Richard Tauber oder Produzenten wie Erik Charell selbst nach Großbritannien reisten, sodass eine größere Werktreue gewahrt blieb. Ein zweiter Grund mag gewesen sein, dass das britische Deutschlandbild nach dem gewonnenen Weltkrieg positivere Züge

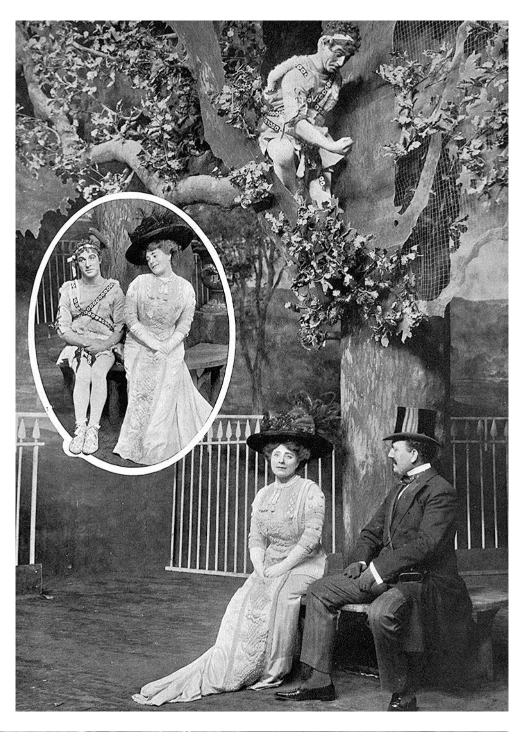
366 Vgl. Stibbe, German Anglophobia.

367 Vgl. Ambient und Thompson, The Arcadians; Schwindelmeier & Co., TSFU, NL Freund 97/02/w163.

368 Vossische Zeitung, 28. 4. 1912; ähnlich: Berliner Börsen Courier, 28. 4. 1912.

369 Vgl. Benatzky et al., Im weißen Rössl; The White Horse Inn, BL, MSS LCP 1931/12; siehe auch Norton, ‚So this is Broadway'.

Abbildungen 25 und 26: Jim Smith (Dan Rolyat) belauscht auf dem Baum sitzend seine Frau in The Arcadians, *Louis Meier (Guido Thielscher) tut dasselbe in der Adaptation* Schwindelmeier & Co.





annahm und es deshalb nicht mehr nötig war, die Herkunft eines Stückes zu kaschieren.[370] Im Gegenteil galten Charell und Tauber nun als Garanten für gute

370 Vgl. WITTEK, Auf ewig Feind?.

Unterhaltung, die mit Abbildungen in den britischen Programmheften gewürdigt wurden – eine Ehre, die vor dem Krieg allenfalls Max Reinhardt zuteilgeworden war.[371] Und schließlich könnte man den Rückgang der Eingriffe auch als Beleg dafür lesen, dass sich der Publikumsgeschmack in London und Berlin einander angeglichen hatte und somit eine tief greifende Adaptation nicht mehr notwendig war.

Verlage

Die große Anzahl von Stücken und Inszenierungen, die zwischen London, Berlin und anderen Städten ausgetauscht wurden, wirft die Frage nach der Praxis des Austauschs auf: Wie wurden Theaterdirektoren auf Stücke aufmerksam, die im Ausland erfolgreich waren? Welche Wege beschritten sie, um diese an ihrem eigenen Theater herauszubringen? Eine Möglichkeit, über Premieren und Erfolge im Ausland auf dem Laufenden zu bleiben, war die Presse, insbesondere Branchenzeitungen und -jahrbücher. Die wöchentlich erscheinende *Era* beispielsweise enthielt in fast jeder Ausgabe eine Sparte über „The Drama in Berlin", in der aktuelle Uraufführungen besprochen wurden. Deutsche Journale wie *Bühne und Welt* berichteten seltener, aber doch mit einer gewissen Regelmäßigkeit über das britische Theater.[372] Frank Washburn Freund, ein Theaterjournalist mit deutsch-britischem Hintergrund, schrieb für die *Schaubühne* und *Die Deutsche Bühne* über das Londoner und für *The Stage Year Book* über das Berliner Theater.[373]

Zeitungsberichte mögen die Neugier manches Direktors geweckt haben, sie ersetzten aber nicht die persönlichen Kontakte. Fast alle Theaterdirektoren reisten regelmäßig in andere Metropolen, um sich über neue Stücke zu informieren. Ein Stück oder eine Inszenierung, die bereits einmal den Zuspruch des Publikums gefunden hatte, erweckte immer die Hoffnung, den Erfolg anderenorts zu wiederholen. Es war diese Hoffnung, die Oswald Stoll nach Wien, Charles Cochran nach Berlin zog. George Edwardes, der mehr kontinentale Operetten nach London brachte als irgendeiner seiner Konkurrenten, überquerte den Kanal so oft, dass er eine Dauerkarte für die Fähre besaß.[374] Mitunter schickte er aber auch Mitarbeiter wie George Grossmith, der für ihn die Rechte an *Filmzauber* in Berlin er-

[371] Vgl. die Programmhefte zu *The Land of Smiles* und *The White Horse Inn* im Victoria and Albert Museum.

[372] Siehe etwa The Drama in Berlin, The Era, 2. 4. 1903, S. 14, 14. 4. 1906, S. 13, 4. 4. 1908, S. 21, 6. 2. 1909, S. 24, 20. 8. 1910, S. 19; Ernst Meyer, Die Londoner Theatersaison, Bühne und Welt 5 (1903/04), 1. Bd., S. 119–121; Ernst Schultze, Theater und Volksbildung in England, ebd. 14 (1912), Nr. 15, S. 95–108.

[373] Vgl. Frank Freund, Das Londoner Theaterjahr, Die Schaubühne 5 (1909), 2. Bd., S. 271–274; Frank E. Washburn Freund, Londoner Theater, Die Deutsche Bühne 2 (1910), Nr. 8, S. 142 f., Nr. 13, S. 228 f.; ders., Londoner Theater, ebd. 3 (1911), Nr. 3, S. 46 f. und Nr. 13, S. 234–237; ders., The Theatrical Year in Germay, The Stage Year Book 1909, S. 102–119; ders., The Theatrical Year in Germany, The Stage Yearbook 1914, S. 81–96.

[374] Vgl. Jupp, Gaiety, S. 84.

warb.[375] Auch Richard Schultz ging oft auf „Entdeckungsreisen nach London und Paris, um Neues ausfindig zu machen“.[376] Aus Paris brachte Schultz nicht nur das Genre der Jahresrevue mit, hier engagierte er auch viele neue Talente für das Metropol-Theater.[377]

Die reisenden Theaterdirektoren waren vielleicht der wichtigste Motor des internationalen Austauschs, aber sie waren keineswegs der einzige. Der Übersetzer Siegfried Trebitsch beantwortete die Frage: „Wie ist denn damals und wohl bis zum heutigen Tag ein fremdsprachiges Stück auf die deutsche Bühne gekommen?“, folgendermaßen:

> Das ging so: ein rühriger Theateragent hatte etwa in Paris ein neues Stück angesehen, dessen Ruf ihn hingelockt hatte und von dem er sich in deutscher Sprache einen großen Erfolg versprach. Er wandte sich nun an den Autorenverband, erwarb das Stück gegen klingende Münze, brachte es wieder nach Hause und sah die Liste seiner Berufsübersetzer durch, welcher von ihnen für dieses Stück wohl am geeignetsten sein könnte. Diesen ließ er dann zu sich kommen und übergab ihm das neuerworbene, fremdländische Werk zur Übersetzung. [...] Dies war der normale Geschäftsgang.[378]

Trotz der ihnen von Trebitsch zugebilligten Bedeutung ist über die Theateragenten bislang nur sehr wenig bekannt.[379] Trebitsch selbst übernahm diese Funktion für George Bernard Shaw. Nachdem er bei einem Aufenthalt in London mit diesem in Kontakt gekommen war, begann er seine Stücke zu übersetzen, um sie dann an deutsche Theater und Verleger zu vermitteln. Im Deutschen Reich wuchs die Zahl der Theateragenturen im Laufe des 19. Jahrhunderts kontinuierlich, allein zwischen 1880 und 1890 von 30 auf 50.[380] Ein wesentlicher Grund für ihren Aufstieg war die rasche Expansion der Theaterunterhaltung. „Früher war die Zahl der Bühnen nicht so groß“, meinte Max Epstein, „dass nicht der einzelne Autor mit dem betreffenden Theaterdirektor direkt in Beziehung treten konnte“; erst aufgrund der gestiegenen Anzahl der Theater hätten die Autoren auf „gewerbsmäßige Agenten“ zurückgegriffen, weshalb sich der „Stand der Bühnenverleger“ gegründet habe.[381] Dass Epstein die Begriffe Agent und Verleger synonym verwendete, war kein Zufall, denn tatsächlich dürfen die Theaterverlage nicht mit Buchverlagen verwechselt werden. Im Unterschied zu diesen verdienten sie ihr Geld nicht mit dem Druck, sondern mit der nationalen und internationalen Vermittlung, weshalb sie sich mitunter auch „Bühnenvertriebe“ nannten.[382]

Ein prominentes Beispiel für ein Stück, das auf Vermittlung eines Agenten nach London kam, ist die *Lustige Witwe.* Als sich der britische Musikverleger William Boosey 1906 in Berlin aufhielt, um die Aufführungsrechte an einer deutschen

375 Vgl. Grossmith, G.G., S. 90.
376 Thielscher, Erinnerungen, S. 183.
377 Vgl. The Drama in Berlin, The Era, 10. 4. 1909, S. 21; Vossische Zeitung, 25. 4. 1909; Berliner Morgenpost, 18. 9. 1910; Das Kleine Journal, 1. 5. 1911.
378 Trebitsch, Chronik eines Lebens, S. 124.
379 Vgl. Watzka, Verborgene Vermittler, S. 10.
380 Vgl. Jährig-Ostertag, Das dramatische Werk, S. 64.
381 Epstein, Theater als Geschäft, S. 80 f.
382 Vgl. Reiche, Der Bühnenvertrieb, S. 34.

Komödie zu erwerben, wies ihn sein Berliner Kollege Adolf Sliwinski auf Lehárs Operette hin, die zu dieser Zeit sehr erfolgreich in Wien lief und an der er die Aufführungsrechte hielt. Sliwinski überzeugte Boosey, zusammen mit George Edwardes nach Wien zu fahren, um sich die Operette anzusehen, Boosey wiederum überzeugte Edwardes, die Rechte an dem Stück zu kaufen.[383] Dieses Beispiel illustriert, wie eng die Agenten mit den Theaterdirektoren zusammenarbeiteten und dass sie sich aktiv darum bemühten, die Stücke, deren Aufführungsrechte sie verwalteten, im Ausland zu vermarkten. Ein Grund dafür war, dass sie bei der Vermittlung ins Ausland in der Regel eine Provision von 20 Prozent bezogen, doppelt so viel wie bei der Vermittlung im Inland.[384]

Mit Adolf Sliwinski und William Boosey waren an dem Deal zwei der wichtigsten Theateragenten ihrer Zeit beteiligt. Sliwinksi, der „bekannteste aller Verleger", wurde 1858 in Posen geboren und arbeitete zunächst als Einkäufer in der Konfektionsbranche.[385] Durch die Heirat mit der Witwe des Verlegers Felix Bloch wurde er Chef des Verlags Felix Bloch Erben, den er innerhalb kürzester Zeit zur einflussreichsten deutschen Theateragentur ausbaute. Während der Verlag zuvor vor allem Autoren des Sprechtheaters betreut hatte, erkannte Sliwinski früh die Profitabilität der Operette. Unter seiner Leitung kaufte Felix Bloch Erben die Rechte an vielen Werken der größten Operettenkomponisten der Zeit, darunter Franz Lehár (der allerdings nach Streitigkeiten zu einem Wiener Verlag wechselte), Oscar Straus und, nach dem Weltkrieg, Ralph Benatzky.[386] Max Epstein zufolge machte Sliwinski nie einen Hehl daraus, dass er „den Verlag lediglich als Geschäft betrachtete": „Wenn er nach Paris fährt, so liebt er es, davon zu sprechen, dass er für die Theater einkaufen gehe. Er nennt die literarische Produktion seiner Autoren stets Ware".[387] Obwohl (oder gerade weil) Sliwinski offen aussprach, was viele andere nur dachten, machte er sich viele Feinde.

Sein Geschäftsgebaren tat ein Übriges. So erfand Sliwinski den Koppelvertrag, bei dem er einen Kassenschlager nur im Paket mit weniger erfolgreichen Stücken anbot. Wollte ein Theater beispielsweise die populäre Operette *Ein Walzertraum* von Oscar Straus aufführen, musste es gleichzeitig die Rechte an der weniger erfolgreichen Operette *Die lustigen Nibelungen* kaufen. Somit verdiente Sliwinski an einem Vertrag gleich doppelt und ging sicher, dass er auch seine Ladenhüter loswurde.[388] Damit erfand er eine Praxis, wie sie heute wieder bei der Vermarktung von Megamusical angewandt wird.[389] In der Folge gelang es ihm, konkurrierende

383 Vgl. BOOSEY, Fifty Years of Music, S. 166–168; siehe auch MACQUEEN-POPE und MURRAY, Fortune's Favourite, S. 47–49; PEM, Und der Himmel hängt voller Geigen, S. 50f.
384 Vgl. REICHE, Der Bühnenvertrieb, S. 40.
385 EPSTEIN, Theater als Geschäft, S. 86.
386 Zum Verlagsprogramm siehe auch http://www.felix-bloch-erben.de/ [1. 2. 2012].
387 EPSTEIN, Theater als Geschäft, S. 91.
388 Vgl. ebd. S. 80–92; BERNAUER, Das Theater, S. 60; JÄHRIG-OSTERTAG, Das dramatische Werk, S. 67f., 84f.; dies., Zur Geschichte der Theaterverlage, insbes. S. 12; FREY, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg?', S. 220f.; WATZKA, Verborgene Vermittler, S. 65–67; KUHBANDNER, Unternehmer zwischen Markt und Moderne, S. 186f.
389 Vgl. BURSTON, Spectacle, Synergy and Megamusicals, S. 74.

Verlage auszuschalten und kleineren Theatern den Spielplan zu diktieren. „Der Blochsche Verlag […] beherrschte so mit der Zeit den ganzen deutschen Operettenmarkt; er war und ist ein gar gestrenger Herrscher, der den von ihm abhängigen Direktoren […] Bedingungen vorschreiben konnte“, kommentierte Alfred Holzbock.[390] Doch damit nicht genug: Da das Berliner Publikum über den Erfolg oder Misserfolg eines Stücks entschied, musste ein „Operettenverlag, der heute konkurrenzfähig sein, für seine Autoren eintreten will, […] über ein Theater in Berlin verfügen“.[391] Zusammen mit dem Theaterdirektor Max Monti übernahm Sliwinski deshalb das Theater des Westens und das Theater am Schiffbauerdamm, in denen er fast ausschließlich Werke seines eigenen Verlags aufführen ließ.[392] Darüber hinaus betrieb er das Carl Schultze-Theater in Hamburg. Sogar im Ausland pachtete er Theater, wie das New Amsterdam Theatre in New York und das Théâtre Apollo in Paris.[393] Und in London besaß Felix Bloch Erben ein Büro nahe des Theaterviertels am Strand.[394]

William Boosey, „the greatest music publisher of his time“, wurde 1864 in London als Ururenkel von John Boosey geboren, der dort bereits im 18. Jahrhundert einen Musikalienleihhandel betrieben hatte.[395] Boosey stieg zunächst in den Familienbetrieb ein, wechselte aber 1892 als Geschäftsführer zu dem größeren Musikverlag Chappell & Co.[396] Wie viele andere Musikverlage hatte der 1810 gegründete Chappell & Co. mit dem Verkauf von Instrumenten und der Organisation von Konzerten begonnen, mit denen er für sein Verlagsprogramm warb.[397] Seine eigentliche Hochzeit begann jedoch mit den Operetten von Gilbert und Sullivan.[398] Später vertrieb der Verlag die Noten von zahllosen Musical Comedies, wie *The Orchid*, *Our Miss Gibbs*, *The Arcadians* oder *The Cinema Star*.[399] Wie der gemeinsame Ankauf der Rechte an der *Lustigen Witwe* zeigt, verband den Verleger William Boosey mit dem Theaterdirektor George Edwardes ein enges Arbeitsverhältnis. Das war auch notwendig, denn anders als in Deutschland, wo die Verlage alle Rechte verwalteten, besaß Boosey die Urheber-, Edwardes die Aufführungsrechte. So soll Chappell & Co. allein am Verkauf von Noten der *Merry Widow* 140 000 Pfund verdient haben, während Edwardes die Tantiemen für Aufführun-

390 Alfred Holzbock, Aus dem Reich der modernen Operette, Berliner Lokalanzeiger, 29. 9. 1912, zit. nach Linhardt (Hrsg.), Stimmen zur Unterhaltung, S. 74–77, hier S. 75.
391 Ebd.
392 Vgl. Epstein, Theater als Geschäft, S. 86–92; ders., Theatervertrustung, Die Schaubühne 11 (1915), 1. Bd., S. 100–102; Jährig-Ostertag, Das dramatische Werk, S. 84–86; Theater des Westens (Hrsg.), 100 Jahre Theater des Westens, S. 58–68; Funke und Jansen, Theater am Schiffbauerdamm; Marx, Max Reinhardt, S. 175; Watzka, Verborgene Vermittler, S. 65–67.
393 Vgl. Frey, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg‘, S. 220.
394 Vgl. Bühnenjahrbuch 1909, S. III.
395 MacQueen-Pope und Murray, Fortune’s Favourite, S. 47.
396 Mr. William Boosey, The Times, 29. 4. 1933, S. 14; Mair, The Chappell Story, S. 25 f.
397 Vgl. Boosey, Fifty Years of Music, S. 77 f.
398 Vgl. ebd. S. 77–82; Mair, The Chappell Story, S. 21–23.
399 Tanner, The Orchid; Tanner und Cryptos, Our Miss Gibbs; Ambient et al., The Arcadians; Gilbert, The Cinema Star.

gen kassierte.[400] Das bereits erwähnte Gaiety Theatre Royalties Book verzeichnet den Eingang von Tantiemen (*royalties*) aus allen Ländern der Welt sowie ihre Aufteilung unter die beteiligten Komponisten und Autoren.[401] Ähnlich wie Sliwinski in Berlin arbeitete Boosey eng mit verschiedenen Theatern zusammen. Chappell & Co. besaß Aktienanteile am Gaiety Theatre, Adelphi Theatre und Savoy Theatre. Boosey selbst war Vorstandsvorsitzender der Adelphi Company. Nach dem Tod von George Edwardes griff er persönlich in die Leitung der Theater ein, indem er sich intensiv an der Gestaltung des Spielplans beteiligte und gezielt neue Stücke für die von ihm mitverwalteten Bühnen erwarb.[402]

Die Verlage beschränkten sich allerdings nicht auf die Vermarktung der Stücke, sondern druckten die Schlager aus den Operetten und Musical Comedies auch separat. Chappell & Co. bot Drucke einzelner Musikstücke und Songs an, beispielsweise den *Picture Postcard Song* von Ivan Caryll aus dem Stück *The Earl and the Girl* oder *Some Sort of a Boy* aus *The Cinema Star* von Jean Gilbert sowie Sammlungen von Hits aus einer oder mehreren Musical Comedies, so 1930 ein *Album of Ten Popular Musical Comedy Songs*.[403] Die Musical Comedy hatte regen Anteil an der Expansion des Musikmarktes, dessen Produktion in Großbritannien zwischen 1800 und 1914 um geschätzte 50 bis 100 Prozent wuchs.[404] Am Ende des 19. Jahrhunderts verkauften die Musikverlage 20 Millionen Drucke pro Jahr, wobei populäre Schlager nicht selten eine Auflage von 200 000 Stück erreichten.[405] Gleichzeitig sanken die Preise für einzelne Titel kontinuierlich: von vier Schillingen in den 1860er Jahren auf drei Schillinge in den siebziger und zwei Schillinge in den achtziger Jahren, sodass sich immer größere Teile der Bevölkerung den Erwerb gedruckter Musik leisten konnten.[406]

Ähnlich verhielt es sich in Deutschland, ablesbar beispielsweise an der Titelproduktion, die zwischen der Reichsgründung und der Jahrhundertwende um 250 Prozent zunahm oder an der Zahl der Berliner Musikverlage, die von 28 im Jahr 1880 auf 78 im Jahr 1900 und auf 108 im Jahr 1920 anstieg.[407] Als Verlagsort nie so bedeutend wie Frankfurt am Main oder Leipzig, behauptete Berlin in der Unterhaltungsmusik neben Wien den ersten Platz im deutschsprachigen Raum.[408] Bote & Bock, einer der bedeutendsten Berliner Musikverlage, besorgte zwischen 1905 und 1912 die Musikausgaben der Jahresrevuen des Metropol-Theaters. Der

[400] Vgl. Short, Fifty Years of Vaudeville, S. 79; Boosey, Fifty Years of Music, S. 122–135; Mr. William Boosey, The Times, 29. 4. 1933, S. 14.

[401] Vgl. Gaiety Royalties Book, No. 2 in der Theatersammlung des Victoria & Albert Museums.

[402] Boosey, Fifty Years of Music, S. 130–132, 147–151.

[403] Picture Postcards Song. Sung in I. Caryll's Musical Comedy ‚The Earl and the Girl'. Words by S. Damerell, London 1911; Some Sort of a Boy Song. Sung in J. Gilbert's Musical Comedy ‚The Cinema Star'. Words by P. Greenbank, London 1914; Album of ten popular Musical Comedy Songs, London 1930.

[404] Vgl. Russell, Popular Music in England, S. 172.

[405] Vgl. Ehrlich, Harmonious Alliance, S. 5.

[406] Vgl. Richards, Imperialism and Music, S. 343.

[407] Vgl. Jäger, Der Musikalienverlag, S. 7; Döll, Das Berliner Musikverlagswesen, S. 63, 125.

[408] Vgl. Jäger, Der Musikalienverlag, S. 47.

größte Erfolg dieser Kooperation war die Revue *Auf in's Metropol!*, „von deren Musiknummern 68 verschiedene Ausgaben in Arrangements für alle möglichen Besetzungen von der Zither bis zur Infanterie-Musik mit Flügelhorn-Solo gedruckt wurden".[409] Wie Chappell & Co. brachte Bote & Bock überdies Sammlungen wie *Metropoliana. Grosses Potpourri zum Mitsingen* heraus, eine Vorform des Best-of-Albums.[410] Der Verkauf der Notendrucke war so einträglich, dass manche Komponisten sich als Verleger selbstständig machten. Paul Lincke beispielsweise gründete den Apollo-Verlag, der zunächst vor allem seine eigenen Werke vertrieb, dann aber durch den Aufkauf kleinerer Verlage sein Angebot systematisch erweiterte.[411] Seinem Beispiel folgte Walter Kollo, der 1916 den Kollo-Verlag ins Leben rief.[412] Viele Werke von Jean Gilbert, dem dritten im Bunde der Berliner Operettenkomponisten, erschienen im Thalia-Theater-Verlag, der dem Thalia-Theater angegliedert war, an dem viele seiner Operetten uraufgeführt wurden.[413]

Über die Notendrucke war das Theater eng mit der Musikindustrie verschränkt, die umgekehrt ganz wesentlich vom populären Musiktheater profitierte, denn die Theaterbesucher waren immer auch potentielle Käufer von Noten. Die „operetten- und revuefreudigen Eltern" von Willy Haas etwa besuchten nicht nur regelmäßig das Metropol- und andere Berliner Unterhaltungstheater, sondern kauften auch stets die „Noten der Schlager".[414] Noch wichtigere Kunden als die privaten Abnehmer waren die Unterhaltungs- und Tanzorchester, die oft Stücke aus den Operetten in ihr Repertoire übernahmen. Dem Komponisten Oscar Straus zufolge spielten „die Tanzkapellen die Schlager, bis unsere Melodien zu Gassenhauern und so allmählich zu Tode gehetzt wurden".[415] Dabei verschwieg Straus allerdings, dass er selbst daran verdiente, zum einen über die Tantiemen, zum anderen durch die Popularisierung der Operetten. Auch die Theater profitierten von der Verbreitung der Noten, denn diese fungierten als kostenlose Werbung.[416] Selbst Teile der Bevölkerung, die nie ein Theater besuchten, partizipierten durch den Notendruck und die öffentliche Aufführung der Musik am populären Musiktheater. Wenn das Metropol-Theater auch nicht allen Schichten zugänglich war, kreierte es mit seinen Schlagern doch „eine Art neues Berliner Volkslied".[417] Auch die Melodien aus den Operetten wurden oft „unverändert als Gassenhauer übernommen".[418] Bis zum Aufstieg des Radios war das populäre Musiktheater deshalb

409 Kunz, 125 Jahre Bote & Bock, S. 60.
410 Metropoliana. Grosses Potpourri zum Mitsingen nach Melodien von Victor Hollaender und anderen, Berlin 1911; siehe dazu auch Becker, Die Anfänge der Schlagerindustrie.
411 Vgl. Born, Paul Lincke, S. 128, 136; Döll, Das Berliner Musikverlagswesen, S. 77 f.
412 Vgl. Schneidereit, Berlin, wie es weint und lacht, S. 184; Döll, Das Berliner Musikverlagswesen, S. 95.
413 Vgl. Hahn, Das Thalia-Theater.
414 Haas, Die literarische Welt, S. 117.
415 Zit. nach Pem, Und der Himmel hängt voller Geigen, S. 25.
416 Vgl. Oost, Gilbert and Sullivan, S. 58, siehe auch S. 37 f., 74 f.
417 Modrow, Berlin 1900, S. 188; siehe auch Mugay, Berliner Musike, S. 316–320.
418 Richter, Der Berliner Gassenhauer, S. 184 f.

einer der wichtigsten, wenn nicht der wichtigste Schöpfer und Verbreiter populärer Musik.

Die nächste Stufe der Popularisierung und Kommerzialisierung war die Vermarktung der Musik auf Schallplatte. Auch an dieser Neuerung war das Metropol-Theater von Beginn an beteiligt. Die Veröffentlichung der „hauptsächlichsten Melodien" der Revue *Der Teufel lacht dazu* von 1906 gilt in der Musikgeschichte als „Markstein", da die Schallplatte bereits am Tag nach der Uraufführung (und noch vor den gedruckten Noten) in den Handel kam.[419] Das Metropol-Theater warb selbst für den Absatz der Aufnahmen. Auf dem Theaterprogramm von *Die Reise um die Erde in 40 Tagen*, dem letzten Stück, das vor dem Ersten Weltkrieg am Metropol-Theater herauskam und eines seiner größten Erfolge war, hieß es: „Soeben erschienen ‚Grammophon'-Aufnahmen. Alle Schlager aus: Die Reise um die Erde in 40 Tagen".[420] Auch die Operettenkomponisten erkannten früh die Schallplattenindustrie als zusätzliche Einnahmequelle, Jean Gilbert etwa galt vor dem Ersten Weltkrieg als der „Napoleon der Grammophonplatte".[421] Dagegen nahmen George Edwardes und William Boosey das neue Medium eher als Konkurrenz, denn als Bereicherung wahr, denn Edwardes verbot seinen Künstlern, bei Aufnahmen mitzuwirken, und Boosey hetzte gegen die „terrible invasion of mechanical music", weil die Plattenindustrie zunächst keine Tantiemen an die Verleger abführen musste.[422]

Die vielfältigen Beziehungen zwischen Unterhaltungstheatern und Verlagswesen belegen die enge Verflechtung des Theaters mit anderen Industrien und Medien. Die Theater mussten zwar mitunter beträchtliche Tantiemen an die Verlage abführen und gerade die kleineren unter ihnen hatten unter der Dominanz von Marktführern wie Felix Bloch Erben zu leiden. Dennoch profitierten sie davon, dass die Verlage im In- und Ausland neue Stücke akquirierten und ihnen anboten. Der Vertrieb der Notendrucke durch die Verlage und der Grammophon-Platten durch die aufkommende Plattenindustrie nützte vor allem den Komponisten und Autoren, indirekt dürfte dies jedoch auch für die Theater rentabel gewesen sein. Weder Noten noch Aufnahmen ersetzten den Reiz der Aufführungen, doch sie sorgten für eine Popularisierung der Stücke und kurbelten somit den Verkauf von Theaterbilletts an. Das mit Abstand beste Geschäft machten zweifellos die Verlage selbst, die ihre Position eifersüchtig verteidigten und sich kontinuierlich neue Strategien zur Gewinnmaximierung ausdachten. Ihr Einfluss auf das Unterhaltungstheater in London und Berlin, insbesondere auf die Spielplangestaltung, war immens, wenn sie, wie Chappell & Co., über Aktien an den Theatern beteiligt waren oder, wie Sliwinski, die Theater gleich in Eigenregie führten. Umgekehrt

419 Gauss, Nadel, Rille, Trichter, S. 192; zum Aufstieg der Plattenindustrie siehe auch Ross, Entertainment, Technology and Tradition.

420 Programmheft zu: Die Reise um die Erde in 40 Tagen, Theatersammlung, Stiftung Stadtmuseum Berlin, unkatalogisiert.

421 Erich Urban zit. nach Schneidereit, Berlin, wie es weint und lacht, S. 159 f.

422 Boosey, Fifty Years of Music, S. 109, siehe auch S. 145–157; Mander und Mitchenson, Musical Comedy, S. 32; sowie Pearsall, Victorian Popular Music.

wurden einige Komponisten und Bühnen wie das Thalia-Theater als Verlage aktiv, um die Zwischenhändler auszuschalten. Und schließlich zeigt das Verlagswesen den hohen Grad an internationaler Verflechtung in der Theaterindustrie vor dem Ersten Weltkrieg. Während Felix Bloch Erben über eine Außenstelle in London verfügte und Theater in New York und Paris pachtete, reiste William Boosey regelmäßig auf den Kontinent, um hier neue Stücke zu erwerben. Neben den Theaterdirektoren waren deshalb die Verlage der wichtigste Motor des wachsenden Kulturaustauschs und der zunehmenden Internationalisierung der Theaterindustrie.

Urheberrecht

Die Expansion des Theaters war nicht der einzige Faktor, den Max Epstein für den Aufstieg der Agenten verantwortlich machte. Hinzu kamen seiner Ansicht nach der „moderne Verkehr und die Urhebergesetze“, die „gerade das Ausland für die Autoren zu einer wichtigen Einnahmequelle gemacht“ hätten.[423] Fiel es den Autoren schon im Inland schwer zu kontrollieren, welche Bühnen ihre Werke aufführten, war das im Ausland geradezu unmöglich, weshalb sie zunehmend ihre Rechte an international operierende Verlage abtraten. Zunächst stellte sich dieses Problem jedoch auf nationaler Ebene. Vor allem in London kam es zu Beginn des 19. Jahrhunderts häufig vor, dass Autoren rücksichtslos die Stücke von Kollegen kopierten oder Theater Stücke aufführten, ohne dafür Tantiemen zu zahlen: „Piracy was so widespread that it became almost an accepted hazard of theatrical life“.[424] Deshalb ließen nur die allerwenigsten Autoren ihre Werke gedruckt erscheinen, womit sie freilich nicht verhindern konnten, dass findige Unternehmer Stenografen anheuerten, die während der Aufführung mitschrieben.[425]

Obwohl in England, dem „Pionierland eines werkzentrierten Vervielfältigungsrechts“, bereits 1710 mit dem *Statute of Anne* ein Urheberrechtsgesetz verabschiedet worden war, nutzte das Theaterautoren nur wenig, da dieses sich primär auf den Buchdruck bezog.[426] Verboten war lediglich der Nachdruck eines Theaterstücks (sofern es als Buch vorlag), nicht jedoch dessen Aufführung auf der Bühne.[427] Erst im Lauf des 19. Jahrhunderts kristallisierte sich die Trennung zwischen Urheber- und Aufführungsrecht heraus, setzte sich die Gewinnbeteiligung der Autoren in Form einer Tantieme durch. Pionier war wiederum England, wo der Dramatiker und Parlamentsabgeordnete Edward Bulwer-Lytton 1833 einen Gesetzesentwurf ins Parlament einbrachte, der diesem Missbrauch ein Ende setzen sollte: Der Dramatic Copyright Act (auch Bulwer Lytton’s Act) von 1842 schützte nun auch musikalische Werke. Obschon nicht perfekt, schuf das Gesetz

[423] Epstein, Theater als Geschäft, S. 80f.
[424] Stephens, The Profession of the Playwright, S. 88, siehe auch dort S. 84–115.
[425] Ebd., S. 84–88, 113f.
[426] Löhr, Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte, S. 42; siehe auch Alexander, Copyright Law, S. 17–28.
[427] Vgl. Stephens, The Profession of the Playwright, S. 84–88, 113f.

zum ersten Mal eine rechtliche Anerkennung der Theaterautoren und ihrer Werke.[428]

Im deutschsprachigen Raum begann die Novellierung des Urheberrechts wesentlich später. Preußen verabschiedete 1837 das *Gesetz zum Schutz des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*. Es verbot allerdings nur die Vervielfältigung eines Bühnenwerks, nicht jedoch seine unerlaubte Aufführung, die wiederum nur bei ungedruckten Werken untersagt war. Erst 1854 wurde diese Gesetzeslücke durch ein preußisches Gesetz, 1857 durch einen Beschluss des Deutschen Bundes beseitigt.[429] Zum vorläufigen Abschluss kam die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland, als der Norddeutsche Bund 1870 das *Gesetz betreffend das Urheberrecht, Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken* verabschiedete, das dramatische und dramatisch-musikalische Werke gegen unbefugte öffentliche Aufführung bis 30 Jahre nach dem Tod des Urhebers schützte und das im folgenden Jahr als Reichsgesetz übernommen wurde.[430]

Bei musikalischen Werken war der Schutz der Rechte noch wesentlich schwieriger. Obwohl die Preise für Notendrucke stetig sanken, gab es einen regen Schwarzhandel. Technische Innovationen im Bereich des Buchdrucks, zum Beispiel die Lithographie, erlaubten das massenhafte Kopieren und Nachdrucken von Noten: „Popular songs only required two or three pages of paper, and they could be photographed or litho'ed in any old shed or barn which happened to be handy. They could then be retailed to an army of street hawkers for distribution. This in fact was what was done, and in 1902 popular songs were sold by thousands, both openly on the London streets and everywhere throughout the provinces".[431] Wie die Online-Tauschbörsen unserer Tage untergrub der Schwarzmarkt die Position der Musikindustrie. Zusammen mit der weiteren Kodifizierung des Urheber- und Aufführungsrechtes sorgte die Piraterie dafür, dass die Musikindustrie ein neues Geschäftsmodell ausbildete. Noch bis ins 20. Jahrhundert hinein hatte sie ihr Geld primär mit dem Verkauf von Noten gemacht. Um den Absatz anzukurbeln, organisierten die Musikverlage Konzerte und bezahlten bekannte Darsteller, damit diese ihre Lieder sangen und ihnen so zu Popularität verhalfen, in der Hoffnung, daraufhin mehr Noten abzusetzen.[432] Dieses Geschäftsmodell war immer weniger rentabel. Die Verlage erkannten, dass große Einnahmen sich nicht länger durch den Verkauf der Noten erwirtschaften ließen, sondern durch die Vermarktung der Aufführungsrechte. Anstatt den Darstellern

[428] Vgl. James, The Story, S. 13; Stephens, The Profession of the Playwright, S. 90f.; Alexander, Copyright Law, S. 130.

[429] Vgl. Jährig-Ostertag, Das dramatische Werk, S. 10–16; Watzka, Verborgene Vermittler, S. 36–42.

[430] Vgl. Borchard, Das Aufführungsrecht, S. 2f.; Vogel, Die Entwicklung des Urheberrechts, S. 122–131.

[431] Boosey, Fifty Years of Music, S. 113; siehe auch Ehrlich, Harmonious Alliance, S. 8.

[432] Vgl. Boosey, Fifty Years of Music, S. 77f.; Russell, Popular Music in England, S. 77.

Prämien zu zahlen, kassierten sie nun im Gegenteil Tantiemen für die Aufführung von Musikstücken.[433]

Kaum hatten die Staaten das Urheberrecht auf nationaler Ebene kodifiziert, entstanden Probleme auf internationaler Ebene. Die internationale Freizügigkeit führte dazu, dass Theater im Ausland immer häufiger Stücke plagiierten, aufführten oder adaptierten, ohne die Autoren dafür zu vergüten. Noch ehe beispielsweise Offenbach das erste Mal in Wien gastierte, hatte sich ein dortiger Theaterdirektor einen Klavierauszug einer seiner Operetten aus Paris kommen lassen und diese dort aufgeführt.[434] Englische Autoren wie Gilbert und Sullivan hatten vor allem unter der Piraterie ihrer Stücke in den USA zu leiden. Um dies zu unterbinden, brachte D'Oyly Carte sie deshalb so früh wie möglich selbst in New York heraus, um sich so die amerikanischen Rechte zu sichern.[435] Die Zunahme der Gastspiele und Tourneen kann daher auch als eine Konsequenz aus der Piraterie gesehen werden, diesen ersetzten allerdings nicht eine international verbindliche Regelung des Urheberrechts. Zwar begannen die europäischen Staaten um die Mitte des 19. Jahrhunderts bilaterale Verträge zum Schutz des Urheberrechts abzuschließen, diese blieben jedoch lückenhaft. Vor allem bei den Schriftstellern und Verlegern wurde die Forderung nach einem internationalen Abkommen immer lauter. So rief etwa die *Neue Zeit*, das publizistische Organ der Deutschen Genossenschaft Dramatischer Autoren und Componisten, 1871 mit Verweis auf die „stets wachsenden Verkehrsbeziehungen zwischen den verschiedenen Nationen" nach einer internationalen Regelung.[436]

Nach langwierigen Verhandlungen schlossen zehn Staaten, unter ihnen auch Deutschland und Großbritannien, 1886 eine Übereinkunft zur Bildung eines völkerrechtlichen Vertrags zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst, die nach dem Verhandlungsort kurz *Berner Übereinkunft* hieß. Sie galt sowohl für gedruckte als auch für aufgeführte Werke und setzte die Gleichbehandlung der In- und Ausländer fest, das heißt die Staaten verpflichteten sich, ausländische Autoren nach denselben Gesetzen wie die einheimischen zu behandeln. Wer gegen die Verletzung seiner Rechte vorgehen wollte, musste daher in dem Land Klage erheben, in dem diese begangen wurde.[437] Mit der *Berner Übereinkunft* bestand nun erstmals ein internationales rechtliches Abkommen zum Urheberrecht, das in den folgenden Jahren noch weiter ausgebaut wurde. So kam es 1908 zu einer Nachfolgekonferenz in Berlin, auf der die Bestimmungen der Berner Überein-

433 Vgl. NOTT, Music for the People, S. 115f.

434 Vgl. KRACAUER, Offenbach, S. 233; OBERMAIER, Offenbach in Wien, S. 15.

435 Vgl. STEPHENS, The Profession of the Playwright, S. 107–110.

436 Adolar Gerhard, Internationaler Schutz des Urheberrechts, NEUE ZEIT 1 (1872), Nr. 13, S. 97–100 und Nr. 15, S. 113–117, hier S. 97.

437 Vgl. Bernard Weller, How to Protect a Play, THE STAGE YEARBOOK 1908, S. 35–44, hier S. 39; STRONG, Dramatic & Musical Law, S. 116–119; JÄHRIG-OSTERTAG, Das dramatische Werk, S. 33; JAMES, The Story, S. 13; STEPHENS, The Profession of the Playwright, S. 114; VOGEL, Die Entwicklung des Urheberrechts, S. 132–134; LÖHR, Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte, S. 46–73.

kunft noch einmal überarbeitet wurden.[438] Das war aufgrund neuer technischer Herausforderungen notwendig geworden. So konnten Stücke verfilmt und Musik aufgenommen werden, ohne dass die Autoren oder Komponisten gefragt wurden oder Tantiemen erhielten. Deshalb wurde vor dem Ersten Weltkrieg das Urheberrecht noch einmal novelliert. Das deutsche Urheberrechtsgesetz von 1910 und der britische *Copyright Act* von 1911 umfassten nun erstmals auch die „mechanische Reproduktion“ auf Film oder Schallplatte.[439] Dass das Urheberrecht zum Gegenstand zwischenstaatlicher Abkommen geworden war, zeigt eindrücklich, wie weit die Internationalisierung der Kultur vor dem Ersten Weltkrieg fortgeschritten war.

Dass seit der *Berner Übereinkunft* ein einheitliches internationales Urheberrecht bestand, heißt allerdings nicht, dass es nun nicht mehr zu Urheberrechtsverletzungen und zu Streitigkeiten über das Urheberrecht kam. So fanden Richard Schultz und Julius Freund sich 1903 auf der Anklagebank wieder, nachdem der Verlag Ahn & Simrock Anzeige gegen sie erstattet hatte.[440] Nebenkläger war der französische Schriftsteller Georges Feydeau, den der Verlag in Deutschland vertrat. Seiner Ansicht nach handelte es sich bei dem Stück *Durchlaucht Radieschen*, das 1903 im Metropol-Theater aufgeführt worden war, um ein Plagiat von Feydeaus Komödie *La duchesse des Folies Bergère* aus dem Vorjahr. Julius Freund gab zwar zu, dass er das Stück in Paris gesehen hatte, behauptete aber, die fraglichen Motive bereits früher entwickelt und schon einmal in seiner Posse *Berlin bleibt Berlin* verwendet zu haben, womit er nun seinerseits Feydeau des Plagiats bezichtigte.[441] Nachdem bereits zwei Instanzen die Klage abgewiesen hatten, zog Ahn & Simrock schließlich vor das Reichsgericht, dem obersten Straf- und Zivilgericht des Deutschen Reiches, das 1906 die Entscheidung der vorangegangenen Instanzen bestätigte. Es kam zwar zu dem Schluss, dass Freund das „Hauptmotiv“ aus Feydeaus Stück übernommen habe, dass dieses sich aber im Dialog, in der Handlung und in den Nebenfiguren von diesem unterschied, weshalb es als „eigentümliche Schöpfung“ angesehen werden müsse.[442] In der Begründung hieß es, das Urheberrechtsgesetz erstrecke sich nur auf „die ‚Bearbeitung‘ eines Werkes, wogegen […] die ‚freie Benutzung eines Werkes‘“ zulässig sei. Damit stand allerdings die Frage im Raum, was unter „Bearbeitung“ zu verstehen war. Das Gericht stellte dazu fest, „daß einem Werke dessen Motive entlehnt werden dürfen, sofern sie in so eigenartiger Weise verarbeitet werden, daß das Erzeugnis sich als eine

438 Vgl. James, The Story, S. 14f.; Löhr, Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte, S. 117.

439 Vgl. Gauss, Nadel, Rille, Trichter, S. 114; James, The Story, S. 15; Borchard, Das Aufführungsrecht, S. 3.

440 Zu Ahn & Simrock siehe Epstein, Theater als Geschäft, S. 81; Jährig-Ostertag, Das dramatische Werk, S. 71; Döll, Das Berliner Musikverlagswesen, S. 113–116.

441 Vgl. Brief Rechtsanwälte Rosenstock und Münzer an Polizei-Direktion Berlin, 14. 11. 1903, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-50 Nr. 714; siehe auch Berliner Zeitung, 24. 11. 1903.

442 Zu den Begriffen der ‚Bearbeitung‘ und der ‚freien Benutzung‘ eines Werkes im Sinne der §§ 12 und 13 des Urheberrechtsgesetzes vom 19. Juni 1901, Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen 63 (1906), S. 158–160, hier S. 159f.

eigene geistige Schöpfung darstellt".[443] Damit schuf es einen Präzedenzfall, der bis heute in der Literatur zum Urheberrecht zitiert wird.[444] Obwohl Feydeau am Ende verlor, zeigt der in seinem Namen angestrengte Prozess, dass nun effektive Mittel existierten, um die Verletzung des eigenen Urheberrechts in einem anderen Land zur Anzeige zu bringen und zu ahnden.

Im Fall von *Durchlaucht Radieschen* war es der deutsche Verlag Feydeaus, der auf die mögliche Verletzung seines Urheberrechts aufmerksam wurde und der den Prozess anstrengte. Mit der fortschreitenden Internationalisierung war es aber selbst großen Verlagen immer weniger möglich, die Rechte ihrer Autoren wahrzunehmen, vor allem im Bereich der Musik. Deshalb kam es zur Gründung von Verwertungsgesellschaften. Pionier auf diesem Gebiet war Frankreich, wo sich 1851 die Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM) gründete.[445] In Deutschland entstand nach Verabschiedung des Gesetzes zum Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst 1902 die Genossenschaft deutscher Tonsetzer (GDT) mit der ihr angeschlossenen Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (AFMA).[446] Die AFMA orientierte sich nicht nur stark am französischen Vorbild, sondern unterhielt auch gute Beziehungen zur SACEM. So hatten sich die beiden Gesellschaften 1904 vertraglich verpflichtet, die Aufführungsrechte der Mitglieder der jeweils anderen Gesellschaft im eigenen Land mitzuvertreten.[447] Die Verhandlungen wurden unter anderem von Paul Lincke geführt, der nicht nur mit der Pariser Musikszene bestens vertraut war, sondern aufgrund des Erfolgs seiner Kompositionen wohl auch ein großes Interesse daran hatte, diese im Ausland zu schützen.[448] Mit Großbritannien unterhielt die AFMA zu diesem Zeitpunkt noch keine Beziehungen, was dem Umstand geschuldet war, dass dort zwar schon früh eine Verwertungsgesellschaft für Texte, nicht aber für musikalische Werke existierte. Erst 1914 gründete sich dort die Performing Right Society (PRS), die das Vorbild der SACEM und der AFMA nachahmte.[449] An ihrer Gründung beteiligt waren mit Paul Rubens, Howard Talbot, Percy Greenbank, Lionel Monckton und Adrian Ross die führenden Komponisten von Musical Comedies, was darauf schließen lässt, dass sie das größte Interesse am Schutz ihrer Werke hatten, weil diese die größte nationale und internationale Verbreitung fanden.[450] Der erste Vorsitzende aber war niemand anderes als William Boosey, der bereits im Vorfeld ganz wesentlich zur Entstehung der PRS beigetragen hatte.[451]

443 Ebd., S. 159.
444 Vgl. z. B. Dreyer et al., Urheberrecht, S. 68.
445 Vgl. James, The Story, S. 16; zur SACEM siehe Dümling, Musik hat ihren Wert, S. 25–27.
446 Vgl. Dümling, Musik hat ihren Wert, S. 59–63.
447 Vgl. ebd., S. 74.
448 Vgl. ebd., S. 75.
449 Vgl. Ehrlich, Harmonious Alliance, S. 1.
450 Vgl. ebd., S. 17; James, The Story, S. 21; Ehrlich, Harmonious Alliance, S. 16.
451 Vgl. Boosey, Fifty Years of Music, insbes. S. 174–179; James, The Story, S. 21; Ehrlich, Harmonious Alliance, S. 17–21.

Der Erfolg der Verwertungsgesellschaften lässt sich an ihren steigenden Einnahmen ablesen: im Fall der GDT von 65 143 Mark im Jahr 1904 auf 610 728 Mark im Jahr 1913 und, nach einer kriegsbedingten Flaute, wiederum auf 565 322 Mark im Jahr 1920; die der PRS von 1572 Pfund im Jahr 1915 auf 227 945 Pfund im Jahr 1933.[452] Nachdem aufgrund des Ersten Weltkriegs die Beziehungen zwischen den einzelnen Gesellschaften abgerissen waren, wurden diese in den zwanziger Jahren neu geknüpft. So kam es 1929 zur Gründung eines internationalen Dachverbandes, der Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (CISAC).[453] Nach der Kodifizierung des Urheber- und Aufführungsrechts, erst auf nationaler, dann auf internationaler Ebene, markierte die Gründung der Verwertungsgesellschaften, die die Einhaltung des Rechts überwachten und die Tantiemen für die von ihnen vertretenen Künstler einzogen und verteilten, den letzten Schritt in der Regulierung des internationalen Marktes. Sie war Ausdruck der im Lauf des 19. Jahrhunderts rasant vorangeschrittenen Internationalisierung des Kulturmarktes und trieb diese gleichzeitig weiter voran. Denn wie Epstein erkannt hatte, machte erst die Sicherung der Rechte im Ausland dieses zu einem interessanten Markt.

Zwischenfazit

Die fortschreitende Kommerzialisierung, die Herausbildung großer Theaterkonzerne und die Steigerung der Ausgaben blieben nicht ohne Folgen für die Produkte des Theaters. Das Schlagwort von der Industrialisierung mag übertrieben gewesen sein, es spiegelte jedoch tatsächliche Veränderungen wider. Die zunehmende Nachfrage nach Erfolgsstücken führte dazu, dass die Arbeitsteilung bei der Abfassung und Inszenierung von Stücken zunahm. Dem entsprach eine stärkere Spezialisierung sowohl der Autoren und Komponisten als auch der Theater. Wenn ein Theater eine Nische gefunden hatte, blieb es ihr häufig treu. Nur wenn der Publikumsgeschmack sich radikal änderte, ging es von den gewohnten Pfaden ab und versuchte sich an anderen Genres. Die Spezialisierung der einzelnen Theater führte zu einer immer stärkeren Ausdifferenzierung der Theaterlandschaft: Neben Opern- und Schauspielhäuser traten nun Klassiker-, Komödien-, Lustspiel-, Operetten-, Revue- und Varietétheater.

Ein zweiter tief greifender Prozess, der die Produktionsseite des Theaters in der langen Jahrhundertwende veränderte, war die Internationalisierung. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm der Austausch kontinuierlich zu, um vor dem Ersten Weltkrieg einen vorläufigen Höhepunkt zu erreichen. Obwohl es auch in Deutschland vereinzelte Wandertheater gab, war die ausgedehnte Tournee durch die Provinz und die überseeischen Kolonien eine britische Spezialität, für die es auf dem Kontinent aufgrund einer relativ dichten Verteilung von lokalen, selbstständig betriebenen Theatern keine Entsprechung gab. In Großbritannien

[452] Vgl. Dümling, Musik hat ihren Wert, S. 109; James, The Story, S. 22.
[453] Vgl. Dümling, Musik hat ihren Wert, S. 157.

hingegen entwickelte sich die Tournee zu einem neuen, eigenständigen Produkt. Theaterunternehmen beschränkten sich nicht länger auf Inszenierungen im eigenen Haus, sie schickten sie in alle Teile des britischen Weltreichs oder vermieteten die Aufführungsrechte an Subunternehmer, die auf die Ausrichtung von Tourneen spezialisiert waren: „With headquarters in London, the Gaiety and the Savoy operated as multi-nationals".[454] Das gilt auch für Berliner Theaterdirektoren wie Max Reinhardt und Erik Charell. Mit dem Vertrieb der Inszenierung von *Im weißen Rössl* als komplettes Paket nach London, Paris und New York war ein Grad der Standardisierung erreicht, der erst von den Megamusicals der 1980er Jahre übertroffen wurde.[455]

Manche Historiker sehen in der Herausbildung des geistigen Urheberrechts eine Folge der Vernetzung und erklären sie – und damit die Globalisierung – aus sich selbst heraus und unter Ausblendung ökonomischer Faktoren.[456] Obwohl die verbesserte Kommunikation und die gestiegene Mobilität wichtige Voraussetzungen der wirtschaftlichen Globalisierung waren, wurde diese, wie sich am Theater ablesen lässt, doch in erster Linie von wirtschaftlichen Interessen vorangetrieben. So lässt sich die Intensivierung des transnationalen Austausches auf die gewachsene Nachfrage nach Stücken zurückführen, die sich wiederum der stark angestiegenen Zahl von Theatern verdankte. Da die Nachfrage nach neuen Stücken nicht mehr durch die einheimische Produktion befriedigt werden konnte, richtete sich der Blick der Theaterdirektoren auf das Ausland. Mit der Adaptation eines Stücks, das zuvor bereits anderenorts erfolgreich gewesen war, verband sich überdies die Hoffnung, dass es diesen Erfolg wiederholte. Desgleichen war die zunehmende Verrechtlichung des Austausches in Form von bilateralen und internationalen Abkommen in erster Linie ökonomisch motiviert. Vor diesen Abkommen war es üblich gewesen, dass Direktoren Stücke von ausländischen Autoren und Komponisten aufführten, ohne Tantiemen an diese abzuführen. Für die Theater machte diese Praxis Sinn, da sie so die Ausgaben sparten. Den Autoren und Komponisten entstand dadurch aber ein wirtschaftlicher Schaden, der sie Interessenorganisationen gründen und nach Gesetzen rufen ließ. Die internationale Absicherung geistiger Eigentumsrechte war also keine Folge der Vernetzung, sondern vielmehr ein Ergebnis wirtschaftlicher Interessen.

Die Kodifizierung des Urheberrechts und die Gründung von Verwertungsgesellschaften resultierten ihrerseits wieder in internationalen Kontakten und eröffneten neue Wege des Austauschs, der sich dadurch verstetigte. Der Erste Weltkrieg führte dann zwar zu einem völligen Abbruch aller Kontakte, die aber bald nach dem Krieg wiederbelebt wurden. Obwohl es sich grundsätzlich um einen reziproken Austausch handelte, war er nie ganz gleichgewichtig. Während 23 Berliner Operetten in London aufgeführt wurden, schafften lediglich 11 Musical

454 Davis, The Economics, S. 353.
455 Vgl. Burston, Theatre Space as Visual Place; ders., Spectacle, Synergy and Megamusicals; Rebellato, Theatre & Globalization, S. 39–42.
456 Vgl. Löhr, Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte.

Comedies den Sprung nach Berlin. Über die Gründe für diese Asymmetrie lässt sich nur spekulieren: Möglicherweise waren die britischen Stücke eher für den Binnenmarkt konzipiert oder im Zuge ihrer Adaptation nicht genügend dem Publikumsgeschmack angepasst worden; vielleicht war die Musik im Vergleich zur Operette zu unambitioniert oder das deutsche Publikum stand britischen Erzeugnissen generell skeptisch gegenüber. Auch war die Zahl der Theater und damit die Nachfrage nach neuen Stücken in London größer als in Berlin, so dass hier mehr Stücke aus dem Ausland importiert wurden. Keine dieser Hypothesen überzeugt jedoch restlos. Eine Erklärung fällt auch deshalb schwer, weil die Zeitgenossen den Transfer – und erst recht dessen Ausbleiben – selten kommentierten. Äußerte sich doch einmal ein Kritiker über den Austausch, nahm er diesen meist weniger als kulturelle Bereicherung, sondern als Fremdkörper oder gar bedrohliche Invasion wahr. Die Internationalität des populären Musiktheaters dieser Zeit darf daher nicht als kulturelle Annäherung missverstanden werden – gleichwohl erreichte sie in Umfang, Reichweite und Intensität beeindruckende Dimensionen.

Lange schon ist die Bühne Mittlerin der neuesten Mode geworden.
Elsa Herzog[457]

Although only partially recognized, it is an indisputable fact that the stage has a considerable influence in its effect upon the prevailing and future modes.
The Era[458]

4.3 Inszenierter Konsum

Die Kommerzialisierung des Theaters beschränkte sich nicht auf den Theaterbetrieb, sondern erfasste auch die Bühne, die den beginnenden Massenkonsum zum Thema machte. Zwar waren Großbritannien und Deutschland zur Zeit der langen Jahrhundertwende noch keine Konsumgesellschaften in dem Sinne, wie sie es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden würden. Trotzdem entstanden bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts aufgrund steigender Löhne, sinkender Ausgaben für die Sicherung der Grundbedürfnisse, der Einführung neuer Konsumgüter und neuer Orte des Konsums erste Voraussetzungen für eine Entwicklung in diese Richtung – die „Basis der Konsumgesellschaft“ war gelegt.[459] An kaum einem Ort waren diese Veränderungen so augenfällig wie im Warenhaus, das nicht nur den Konsum revolutionierte, indem es eine völlig neue Freizeitbeschäftigung, das Shopping, kreierte, sondern auch, indem es zur Demokratisierung des Konsums beitrug.[460] Unter anderem erprobten und praktizierten die Warenhäuser neue Formen der Reklame und ermöglichten wachsenden Teilen der Bevölkerung, an der Mode zu partizipieren. Dies führte zu einer Beschleunigung modischer Trends, da die oberen Schichten sich weiterhin durch ihre Kleidung vom Rest der Bevölkerung absetzen wollten.[461] Mode und Reklame trugen zudem als „Konsumverstärker“ zur Verbreiterung und öffentlichen Präsenz des Konsums bei.[462] Wie im Folgenden gezeigt wird, arbeitete das Unterhaltungstheater nicht nur eng mit den Warenhäusern und der Modeindustrie zusammen,

[457] Elsa Herzog, Mode und Bühne, JAHRBUCH DER BERLINER BÜHNEN 1925/26, S. 119–123, hier S. 119.
[458] The Influence of the Stage upon Fashion, THE ERA, 24. 2. 1912, S. 11.
[459] Vgl. SPIEKERMANN, Basis der Konsumgesellschaft; siehe auch KÖNIG, Kurze Geschichte der Konsumgesellschaft, S. 37; zu Großbritannien siehe RICHARDS, The Commodity Culture of Victorian England.
[460] Die Geschichte des Warenhauses und seiner sozialen und kulturellen Implikationen ist bestens erforscht, siehe etwa STÜRZEBECHER, Das Berliner Warenhaus; STROHMEYER, Kathedralen des Konsums; CHANEY, The Department Store as a Cultural Form; LEACH, Transformations in a Culture of Consumption; GERLACH, Das Warenhaus; LAERMANS, Learning to Consume; LANCASTER, The Department Store; CROSSICK und JAUMAIN (Hrsg.), Cathedrals of Consumption; RAPPAPORT, Shopping for Pleasure; SPIEKERMANN, Das Warenhaus; BRIESEN, Warenhaus; KÖNIG, Konsumkultur.
[461] Vgl. SIMMEL, Philosophie der Mode.
[462] Vgl. KÖNIG, Geschichte der Konsumgesellschaft, S. 387–406.

sondern betätigte sich sogar selbst als Konsumverstärker, wenn es neue Moden lancierte oder für Produkte warb.

Reklame

„Die Zeitung, die Zeitschrift, die technische Neuerung, die wissenschaftliche Entdeckung: alles wurde vom Kaufmann seinem Beruf, seinen Zwecken dienstbar gemacht. Nur eine Kunst, eine der wichtigsten, hat die Reklame, hat der moderne Großkaufmann noch nicht erobert: die Theaterkunst."[463] So schrieb der Werbefachmann Alfred Faust 1915. Wahrscheinlich ging er nur selten ins Theater, sonst hätte er anders geurteilt. Denn die Geschäftstheater hatten bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts die Reklame als einen einträglichen Nebenverdienst entdeckt. So beschwerte sich 1855 ein Londoner Theaterbesucher:

> Let me not pass from the Covent Garden pantomime without commenting also upon the bad taste of the curtain provided for it, which is not in the least intended for the pleasure of the public eye, but is a mass of advertisements collected from Moses and Son and other well-known advertisers. This, in a place meant for refreshment and amusement, pains the eye with a reproduction of the nuisance of a hoarding, or of a ticket-bedaubed second-class carriage on the railway.[464]

In der Tat muss man sich die Theatervorhänge vieler Bühnen wie eine vergrößerte Version der Reklameseiten in den damaligen Zeitungen vorstellen: über und über bedruckt mit Annoncen für Firmen und Produkte. Diese Praxis war keineswegs eine Londoner Besonderheit, sondern fand sich ebenso in Berlin, wobei deutsche Kritiker ihr allerdings noch ablehnender gegenüberstanden. So hieß es im notorisch kulturkritischen *Kunstwart*: „Theatervorhänge als Anzeigetafeln hab ich im Ausland schon vor Jahren gesehn, – sie ziehen nun auch bei uns ein, um es den Zuschauern deutlich in die Augen zu schrein, dass die Losung der modernen Bühne Geld, Geld, Geld heißt".[465] Ein anderer Autor wetterte gegen den „unausstehlich-wechselnden, geschmacklos aufdringlichen Annoncen- und Reklame-Vorhang".[466]

Eine der ersten Berliner Bühnen, die auf diese Art der Werbung setzte, war das Wallner-Theater in den 1870er Jahren, wo „vor dem Vorhange ein nicht sehr umfangreiches Plakat herabgelassen [wurde], das eine Geschäftsreklame enthielt; die Entrüstung der Zuschauer hierüber war aber so groß, daß der Versuch nicht wiederholt werden durfte".[467] Dennoch verfügten bald die meisten Berliner Unterhaltungstheater über einen Reklamevorhang. Selbst Richard Schultz mochte nicht auf dieses Mittel verzichten. Als er 1898 das Metropol-Theater übernahm, veranschlagte er die Einnahmen durch die Verpachtung des Theatervorhangs auf 3000

463 Alfred Faust, Reklame-Theater, Die Schaubühne 1915, 1. Bd., S. 111–115, hier S. 112.
464 Morley, The Journal of a London Playgoer, S. 131 (Eintrag vom 29. 12. 1855).
465 Theatervorhänge als Anzeigetafeln, Der Kunstwart 6 (1892/93), Nr. 2, S. 189.
466 Arthur Seidl, Biedermeier in Decadence? Zur Psychologie des ‚Überbrettl's', Die Gesellschaft 17 (1901), 2. Bd., S. 138–148, hier S. 146.
467 Neue Preussische Zeitung, 25. 8. 1902.

Mark.[468] John Hollingshead hingegen entschied sich am Gaiety Theatre ganz bewusst gegen einen Reklamevorhang, um die Atmosphäre des Luxus nicht zu zerstören.[469] Nach 1900 kam der Reklamevorhang dann ohnehin allmählich aus der Mode. An seine Stelle trat nun die „Diapositivreklame", bei der vor, nach und zwischen den Vorstellungen Annoncen auf einen Vorhang projiziert wurden.[470]

Während es Reklame-Vorhänge und -projektionen im Theater heute nicht mehr gibt, hat sich eine andere Form weitgehend, wenn auch in geringerem Umfang, erhalten, nämlich die Reklame auf dem Theaterzettel und -programm. Diese war noch wesentlich einträglicher als der Reklamevorhang, Richard Schultz beispielsweise veranschlagte für die „Zettelpacht" 9000 Mark.[471] Wer ein beliebiges Programm des Metropol-Theaters aufklappte, musste schon zwei Mal hinsehen, um die Angaben mit den Namen der Schauspieler und den Titeln der einzelnen Bilder zu finden. Denn diese nahmen nicht einmal ein Sechstel des Platzes ein, während um sie herum Dutzende von Anzeigen zu finden waren – für Hotels wie das Adlon, das Impérial oder das Monopol, für Cafés wie das Victoria-Café oder für Gaststätten wie das Restaurant Hiller und die Weinstuben Lutter & Wegener, die alle unweit des Metropol-Theaters lagen. Darüber hinaus enthielten die Programme Werbung für Waren wie Zigarren, Schirme oder Trikotagen (Abbildung 27). Auf einem Programmzettel des Gaiety Theatre war die Werbung etwas dezenter am linken und rechten Rand platziert, aber geworben wurde auch hier: für Autos, Getränke, Schuhe oder das Hotel Waldorf. Üblich war ebenfalls, dass das Publikum erfuhr, welche Modehäuser die Kostüme einer Aufführung beigesteuert hatten (Abbildung 28).

Die dritte und neueste Form von Reklame im Theater war die Werbung für bestimmte Produkte auf der Bühne als Teil eines Stückes – eine frühe Form von Product-Placement. Sorgt diese Praxis noch heute mitunter für Diskussionen, so konnte sie um 1900 einen wahren Theaterskandal auslösen. So etwa im Fall der Ausstattungsposse *Berlin bleibt Berlin*, die 1902 im Metropol-Theater aufgeführt wurde. Der Theaterkritiker des *Berliner Couriers* schrieb am folgenden Tag noch spürbar verärgert über „die Hervorhebung von Friseurläden, Putzgeschäften und allerlei Firmen", die ihm das Gefühl vermittelte, „daß hier die Litfaßsäule dramatisirt ist und der Reclame-Vorhang auch während der Scene zudringlich auf der Bühne erscheint".[472] Das Fass zum Überlaufen brachte aber schließlich das Schlussballett *Das Fest der Reklame*, das zum Verdruss des Kritikers seinem Titel auf ganzer Linie gerecht wurde. Glaubt man seinem Bericht, war die Zuhörerschaft verärgert über die „harte Zumuthung, theueres Eintrittsgeld zu zahlen und bis Mitternacht auszuharren, nur um allerlei Geschäftsanzeigen anzusehen. Sie

468 Vgl. Aufstellung der Jahresspesen für das Metropol-Theater, LAB, A. Pr. Br. 030-05-3061.
469 Vgl. Trewin, Edwardian Theatre, S. 106.
470 Vgl. Paneth, Entwicklung der Reklame, S. 123, 127; Theatre Curtain, The Era, 29. 7. 1911, S. 27; siehe auch Nevett, Advertising in Britain, S. 96; Lamberty, Reklame in Deutschland, S. 212 f.
471 Vgl. Aufstellung der Jahresspesen für das Metropol-Theater, LAB, A. Pr. Br. 030-05-3061.
472 Berliner Courier, 24. 8. 1902.



Abbildung 27: Programmheft des Metropol-Theaters zu der Jahresrevue Donnerwetter – tadellos! *von 1908.*
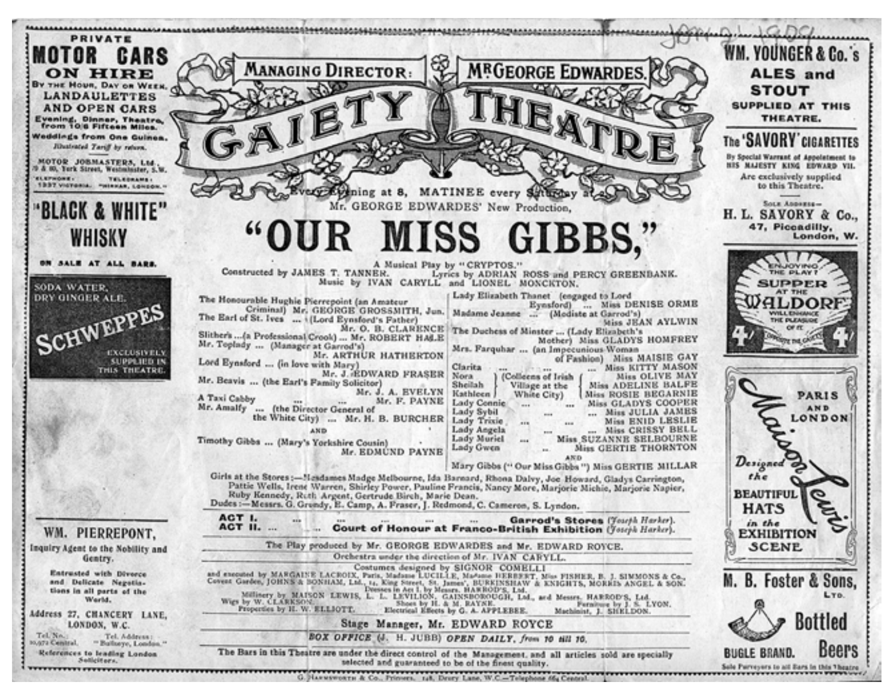


Abbildung 28: Programmheft des Gaiety Theatre zu der Musical Comedy Our Miss Gibbs *von 1909.*

empörte sich aber schließlich aufs Heftigste, als die Tänzerinnen die Röcke hochhoben und die Firma ‚Jandorf' auch auf den Beinen sichtbar wurde, wie vorher auf den Hüten und Schirmen".[473]

Penibel zählte der Kritiker nahezu alle damals bekannten Formen von Reklame auf, angefangen bei Litfaßsäule und Zeitungsinseraten bis hin zu Reklamezettel und -vorhang. Am meisten ereiferte er sich aber über die Werbung auf den Körpern der Tänzerinnen, bei der die Kommerzialisierung von Weiblichkeit mit der Erotisierung der Ware verschwamm. Wenn er behauptete, die Zuschauer hätten verärgert reagiert, projizierte er jedoch sein eigenes Empfinden auf das Publikum. Denn seinem Kollegen vom *Vorwärts* zufolge war dieses mehrheitlich durchaus angetan von dem Ballett: „Einige altfränkische Pedanten zischten ob der Neuerung. Die Opposition wurde von der selbstlos am Gedeihen der Berliner Industrie uninteressierten Masse der Besucher in Grund und Boden applaudiert", meinte er ironisch.[474] Andere Blätter wie die liberale *Vossische Zeitung* sprachen von einem „Skandälchen".[475] Dennoch entschied sich Richard Schultz dafür, das Finale von *Berlin bleibt Berlin* so abzuändern, dass die „anstößige Reklame" entfiel – ein Beispiel dafür, wie sensibel die Theaterdirektionen auf das Verhalten ihres Publikums reagierten.[476] Selbst wenn nur eine Minderheit ihr Missfallen an einer Szene äußerte, schien dies Anlass genug, diese zu überarbeiten oder zu streichen. Die Geschäftstheater konnten es sich nicht leisten, ihr Publikum zu verärgern.

Warum aber rief das *Fest der Reklame* bei manchen Kritikern und Zuschauern solche Empörung hervor? Erstens war damit eine neue Stufe der Werbung erreicht, die sich nun nicht mehr nur auf Programmzettel und Vorhang beschränkte, sondern die Bühne selbst eroberte. Dies erregte Widerstand wie bereits Jahrzehnte zuvor die Einführung des Reklamevorhangs. Zweitens war die Werbung und die Allianz mit dem Warenhauskonzern Jandorf ein unübersehbares Zeichen für die Kommerzialisierung des Theaters, die bildungsbürgerliche Zuschauer ablehnten. Und drittens sah sich die Werbung um 1900 als ein noch relativ neues Phänomen selbst der Kritik ausgesetzt. Ähnlich wie das *Fest der Reklame* wurde die stetig wachsende Präsenz von Reklame in der Großstadt kritisch aufgenommen, war sie doch ein anschaulicher Ausdruck sehr viel schwerer zu fassender sozioökonomischer Umwälzungen: dem Aufstieg des Einzelhandels, den Anfängen der Konsumgesellschaft und der Kommerzialisierung des öffentlichen Raumes.[477] Das *Fest der Reklame* verstieß daher gleich auf mehrfache Weise gegen die Sensibilität des Bildungsbürgertums, das die „Ökonomisierung und Kommerzialisierung des Lebens" ablehnte.[478] Dass Schultz das Ballett nach den Unmuts-

[473] Ebd.
[474] Vorwärts, 26. 8. 1902.
[475] Vossiche Zeitung, 25. 8. 1902.
[476] Staatsbürger Zeitung, 26. 8. 1902.
[477] Vgl. Reinhardt, Von der Reklame zum Marketing, insbes. S. 371; Lamberty, Reklame in Deutschland, insbes. S. 13 f.; Knop, Werbung als Signum der Urbanität, S. 149 f.
[478] Nipperdey, Deutsche Geschichte 1866–1918, 2. Bd., S. 590.

äußerungen bei der Uraufführung strich, zeigt, dass es ihm nicht darum ging, sein Publikum zu provozieren oder einen Skandal heraufzubeschwören. Er griff die Reklame vielmehr deshalb auf, weil sie Geld brachte und weil sie etwas Neues war – und nach nichts strebte das Metropol-Theater mehr, als aktuell zu sein.

Eine subtilere, weniger Unmut erregende Form der Reklame im Bereich des Theaters war die Verpflichtung bekannter Schauspielerinnen und Schauspieler als Werbeträger. Wie ein deutscher Beobachter 1890 aus Paris berichtete, kam es dort häufig vor, dass Warenhäuser einer Schauspielerin kostenlose Kleider überließen, damit diese sie auf der Bühne trug: „Bei der Beliebtheit, welche das Theater besitzt, bei seiner Bedeutung als Zusammenkunftsort für die vornehmsten Stände der Gesellschaft muß diese wohl oder übel für eine Mode gewonnen werden, welche sich den Blicken auf so geschickte Weise aufnöthigt".[479] Manche Schauspieler verwahrten sich allerdings gegen solche Angebote. Der Komiker Paul Morgan etwa beklagte sich darüber, mehrmals Briefe zugestellt bekommen zu haben, in denen er aufgefordert wurde, von der Bühne herab für ein Produkt zu werben. Obwohl er selbst sich gegen diese Praxis verwahrte, fand er sie jedoch überall bestätigt: „Heute ist die Bühnenreklame geradezu ein Faktor im Propagandawesen. Kluge Geschäftsleute suchen sich die geeignetsten Theater und die geschicktesten Künstler aus, mit denen sie in ‚Geschäftsverbindung' treten".[480]

Zwischen dem späten 19. Jahrhundert und den späten zwanziger Jahren, aus denen dieses Zitat stammt, änderte sich daran kaum etwas. Noch verbreiteter als die Reklame von der Bühne herab war, dass bekannte Schauspieler ihr Gesicht und ihren Namen einem Produkt liehen. Der bekannteste deutsche Fall ist die nach der Metropol-Schauspielerin und Operetten-Diva benannte Massary-Zigarette, deren Werbung aus dem Stadtbild des Berlins der zwanziger Jahre kaum wegzudenken war: „Heute grüßt uns von allen Anschlagsäulen Berlins die Reklame der Massary-Zigarette".[481] Die Firma, die die Massary-Zigaretten herstellte, hoffte natürlich von dem Namen der bekannten Künstlerin zu profitieren. Die Konsumenten der Massary-Zigaretten wiederum erhielten dafür die Illusion, für die Dauer einiger Lungenzüge an der glamourösen Welt des Theaters zu partizipieren: „Ja, so besaß ich sie mindestens eine Viertelstunde lang. Eine vom Rang der Massary will in langsamer Andacht genossen sein", ließ der Schriftsteller Franz Hessel eine seiner Figuren philosophieren.[482] Aus dem Zusammenhang gerissen wird die Zweideutigkeit dieses Kommentars noch deutlicher: Wer eine Massary-Zigarette ‚besaß', so implizierte Hessel in Bezugnahme auf den viel beschworenen Sex-Appeal der Schauspielerin, besaß auch ein Stück weit das Original. Für die Darsteller schließlich bot die Reklame einen attraktiven Zuverdienst und überdies steigerte sie ihre Bekanntheit.

[479] Silvester Frey, Der Luxus auf der Bühne, Die Gegenwart 37 (1890), Nr. 25, S. 392 f., hier S. 392.

[480] Paul Morgan, Reklametheater und Theater-Reklame, Der neue Weg 58 (1929), Nr. 7, S. 134.

[481] Rumpelstilzchen, Berliner Allerlei, S. 44 f.

[482] Hessel, Von den Irrtümern der Liebenden, S. 103.

Damit ist bereits ein weiterer Aspekt angeklungen: Das Theater und seine Angehörigen waren nicht nur Werbeträger, sie waren zugleich selbst Werbende. „Perhaps it is fairer to say that there is more advertisement in connexion with the theatrical art than any other, or, indeed, all the others put together“, meinte ein britischer Beobachter 1910.[483] „Es steht fest,“ notierte auch Walter Turszinsky, „daß das Theater unserer Tage ebensowenig wie jede andere künstlerische Unternehmung die Reklame entbehren kann“.[484] In erster Linie warben die Bühnen mit Plakaten und durch Anzeigen in den großen Tageszeitungen, mitunter ließen sie sich aber auch publikumswirksame Werbegags einfallen wie das Suchlicht, das John Hollingshead auf dem Dach des Gaiety Theatre installieren ließ. Und nicht nur die Theater, auch die Darsteller warben. So verteilte ein britischer Schauspieler 1911 10 000 Streichholzschachteln mit seinem Bild und der Aufforderung, der Darbietung seines neuesten Lieds im Prince of Wales Theatre beizuwohnen.[485]

Warenhaus

„Uebrigens sind wir keineswegs sicher“, gab die *Neue Preußische Zeitung* im Nachklang des Skandälchens um das *Fest der Reklame* zu bedenken, „daß die lieben Berliner sich nicht auch an dergleichen gewöhnen werden“ – sie sollte recht behalten.[486] Namen von Produkten und Firmen wurden in fast allen Metropol-Revuen erwähnt, vor allem diejenigen von Kaufhäusern wie der ‚Firma Jandorf‘ im *Fest der Reklame*, bei der es sich um den Kaufhauskonzern A. Jandorf & Co. handelte. Adolf Abraham Jandorf, der aus einfachen Verhältnissen stammte und seine Karriere als Leiter eines Textilgeschäfts in Berlin begann, war vor dem Ersten Weltkrieg einer der bedeutendsten Unternehmer der Stadt.[487] Sein in den 1890er Jahren eröffnetes Warenhaus Jandorf am Belle-Alliance-Platz galt allgemein als das „Warenhaus des kleinen Mannes“.[488] Das legt im Umkehrschluss ein weiteres Mal nahe, dass im Metropol-Theater nicht nur die gesellschaftliche Elite, sondern auch die Kundschaft dieses Kaufhauses verkehrte, die sich aus dem Kleinbürgertum und der besser gestellten Arbeiterschicht rekrutierte. Erst 1907 eröffnete Jandorf mit dem Kaufhaus des Westens das Flaggschiff seines Konzerns, das sich ganz an die oberen Schichten richtete.[489]

Das *Fest der Reklame* war nicht das erste Mal, dass der Name eines Warenhauses in einer Metropol-Revue fiel. Schon das Stück, mit dem Schultz seine Direktion im Metropol-Theater begonnen hatte, *Im Paradies der Frauen* von 1898,

483 Spence, Our Stage and Its Critics, S. 218.
484 Walter Turszinsky, Theater und Reklame, Die deutsche Bühne 3 (1911), Nr. 16, S. 280–282, hier S. 280.
485 G. H. Elliott, A Chat about Advertising, The Era, 7. 1. 1911, S. 28.
486 Neue Preussische Zeitung, 25. 8. 1902.
487 Zu Jandorf siehe Colze, Berliner Warenhäuser; Busch-Petersen, Adolf Jandorf.
488 Vgl. Colze, Berliner Warenhäuser, S. 12, 58; ähnlich Göhre, Das Warenhaus, S. 91.
489 Vgl. ebd., S. 20–32.

enthielt ein Bild, das im Kaufhaus Wertheim spielte – ohne dass sich damals das Publikum daran sonderlich gestört hatte:

Wo ist wohl die Dame
Die Wertheim nicht kennt?
Es winkt schon der Name
Höchst chik und potent.
Wie heiß jedes Pröbchen
Die Herzen entflammt
Wie rauschen die Röbchen
Aus Seide und Sammt
In allen Nüancen
Nur haute nonvacante
Gibt er uns die Chancen
Zum höchsten succés
Für Liebesgefechte
Ist hier allemal
Das wahre, das echte,
das Hauptarsenal.[490]

Wurden in *Berlin bleibt Berlin* die Tänzerinnen zu Werbeträgerinnen im wörtlichen Sinn, stand in *Das Paradies der Frauen* die Figur der Konsumentin im Vordergrund. Die Handlung will es, dass die Frau des Teufels, verärgert aufgrund der Untreue ihres Gemahls und auf der Suche nach eigenen Liebesabenteuern, in einem Berliner Warenhaus landet, das hier in einer martialischen Sprache zum ‚Arsenal' wird, in dem sich die Frau für ihre ‚Liebesgefechte' ausrüstet. Zunächst als weibliche Sphäre charakterisiert, wird das Warenhaus zugleich, da Frau Teufel dort mit Verkäufer Isidor ihren zukünftigen Liebhaber trifft, als zwangloser Treffpunkt der Geschlechter vorgestellt, der Gelegenheit zum Flirt bietet.

In den Musical Comedies war das Warenhaus noch präsenter als in den Revuen. Angefangen bei *The Shop Girl* über *The Girl from Kays* und *The Girl Behind the Counter* bis zu *Our Miss Gibbs* gab es eine ganze Reihe von Stücken, die in Warenhäusern spielten, sodass sich regelrecht von einem Subgenre sprechen lässt. Befragt, woher die Idee für *The Shop Girl* stamme, teilte der Autor H. J. W. Dam dem *Sketch* mit:

It occurred to me, therefore, that, as many thousands of people do business at the large shops and stores in London, and taking into account the fact that people will readily pay to see on the stage what they can see in the streets for nothing, the stores formed an excellent sphere to make the basis of a musical piece. I was reasonably familiar with the Army and Navy Stores and Whiteley's, so I simply took a general store of this kind as a setting, and constructed a plot around ‚The Shop Girl'.[491]

Ausgangspunkt von *The Shop Girl* war also weder ein bestimmter Plot oder ein Charakter, sondern die Beobachtung, dass Kaufhäuser eine immer größere Rolle im täglichen Leben eines wachsenden Teils der Londoner Bevölkerung spielten. Der etwas abschätzige Kommentar des Autors, die Leute zahlten im Theater gutes Geld, um etwas zu sehen, das sie ebenso gut auf der Straße beobachten könnten,

490 Im Paradies der Frauen, 2. Bild, 1. Szene, LAB, A. Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 859.
491 The Shop-Girl at the Gaiety Theatre, THE SKETCH, 28. 11. 1894, S. 215–217, hier S. 216.

zeigt, dass das Publikum im Unterhaltungstheater nicht nur nach Eskapismus verlangte, sondern dass es seine eigene Umwelt auf der Bühne reproduziert sehen wollte.

Im Gegensatz zu Melodramen wie *The Shop Girl and Her Master*, *The Shop Soiled Girl* oder *Das Warenhausfräulein*, in denen das Warenhaus negativ gezeichnet wurde, entwarfen die Musical Comedies meist ein positives Bild. Sie zeichneten das Warenhaus als einen neuen urbanen Ort, an dem Angehörige aller Schichten und beiderlei Geschlechts aufeinandertrafen, sich auf einer Augenhöhe begegneten und die neue Welt des Konsums feierten. Ein typisches Merkmal war die Ausmalung der Warenfülle, die das Kaufhaus bereithält. *Our Miss Gibbs* vermittelte dies sowohl auf textlicher als auch auf performativer Ebene:

Garrods! Garrods! it's undisputed
You can go there for
All you care for!
Garrods! Garrods! Garrods! you will be suited,
Pay your money and take your choice!
For they will do your hair!
Up the revolving stair
Tickets for trips,
Railways or ships!
Shampoo or tub,
Feminine club!
Massage for either sex,
Bank where they cash you cheques!
Theatre stalls,
Brougham for calls
Ev'rything's found at Garrods!
And if a lady you would meet,
It's better here than in the street!
For while you choose a Paris skirt,
There's always time to flirt![492]

Wie in *Im Paradies der Frauen* wird das Warenhaus hier als ein weiblicher Raum (‚feminine club') präsentiert, in dem es nicht nur alle erdenklichen Waren und Dienstleitungen gibt, sondern der überdies als sozialer Treffpunkt dient. Tatsächlich waren die Warenhäuser einer der wenigen Orte in den Metropolen der Jahrhundertwende, an denen sich Frauen aus den Mittelschichten alleine aufhalten konnten, ohne um ihre soziale Stellung fürchten zu müssen.[493] Die Warenhäuser machten sich den Umstand zunutze, dass das Einkaufen zu den klassischen Pflichten der Hausfrau gehörte, und richteten ihre Räumlichkeiten und ihre Werbung ganz gezielt auf weibliche Kundinnen aus. Wenn dahinter auch primär ein ökonomisches Interesse stand, leisteten sie damit doch indirekt einen Beitrag zur Emanzipation, indem sie Frauen einen Raum in der Stadt boten, in dem diese

[492] Our Miss Gibbs, 1. Akt, BL, MSS LCP 1909/3.
[493] Vgl. Walkowitz, City of Dreadful Delight, S. 3, 21, 23; Schlör, Nachts in der großen Stadt, S. 162–175; Frank, Stadtplanung im Geschlechterkampf, S. 111–115.

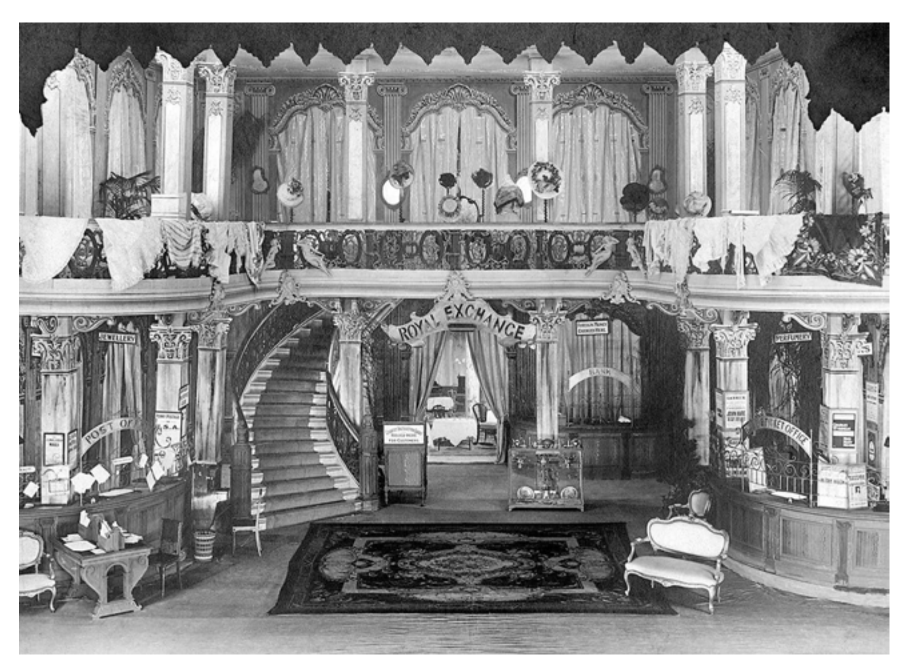


Abbildung 29: Der vom Warenhaus Harrods inspirierte ‚Garrods Department Store' in der Musical Comedy Our Miss Gibbs *von 1909 – auf der rechten Seite der Schalter für Theaterkarten.*

sich ohne Bedenken aufhalten konnten.[494] Die Konzentration auf Frauen hatte aber nicht zur Folge, dass nicht auch Männer in den Warenhäusern einkauften.[495] Wie die Zeile: ‚There's always time to flirt!', andeutet, wurde es als ein heterosozialer Ort vorgestellt, an dem beide Geschlechter verkehrten.

Die Fülle der im Warenhaus erhältlichen Güter und die Atmosphäre des Wohlstandes und des Luxus, die *Our Miss Gibbs* auf der Ebene des Textes beschwor, vermittelte auch die Inszenierung (Abbildung 29). Das Bühnenbild zeigte ein säulenumstandenes Foyer im edwardianischen Stil, das sich ebenso in einem stattlichen Herrenhaus, einer Behörde oder einem Theater hätte befinden können. Linker Hand gab es ein kleines Post Office, neben dem die eine Treppe in den ersten Stock führte, wo auf einer Galerie zahlreiche Hüte ausgestellt waren. Rechts von ihr folgte das Büro der Bank, eine Parfümerie und die Theaterkasse. Davor ein bequemes Sofa, auf dem eine anspruchsvolle Kundin Platz nahm, um sich von der Schar der Verkäuferinnen die neuesten Moden vorführen zu lassen.

Ungewöhnlich für das Textbuch einer Musical Comedy enthält das Zensurexemplar von *Our Miss Gibbs* eine ausführliche Einführung, in der es heißt:

494 Vgl. McBride, A Woman's World; Leach, Transformations in a Culture of Consumption; Laermans, Learning to Consume; Nava, Modernity's Disavowal; Rappaport, Acts of Consumption; dies., Halls of Temptation; dies., Shopping for Pleasure; Briesen, Warenhaus.

495 Vgl. Breward, The Hidden Consumer.

The main feature of the scene is the luxury which makes shopping a matter of enjoyment and not ‚fag'. […] All of these features are emphasised rather than the ‚ordinary' shop character of the various departments which are not in any sense a ‚photographic' reproduction of any one part of the Stores, but a ‚composite' one conveying to the audience the idea of its being ‚Harrod's' by certain recognisable points.[496]

Das klingt gar nicht nach den üblichen Regieanweisungen, sondern fast, als hätte die Reklameabteilung von Harrods den Text geschrieben – und möglicherweise war das auch der Fall. Ausführlich wird vorgegeben, wie der Aufenthalt im Warenhaus auf der Bühne zu inszenieren ist, nämlich nicht als ermüdende Last, sondern als Vergnügen. Am Schluss gibt der unbekannte Autor die Charade auf, wenn er statt von ‚Garrods' explizit von Harrods schreibt. Ganz klar handelt es sich bei *Our Miss Gibbs* also um einen Londoner Beispiel für Product-Placement, durch das Harrods auf die großangelegten Zeitungskampagnen seines kurz vor der Uraufführung von *Our Miss Gibbs* eröffneten Konkurrenten Selfridges reagierte.[497] Wie sich daran ablesen lässt, stand das Theater als Werbemedium zu dieser Zeit kaum hinter der Presse zurück. So brachte das Savoy Theatre im folgenden Jahr im Auftrag von Selfridges das Stück *Selfrich's Annual Sale* heraus.[498]

Manche Warenhauskonzerne waren sogar finanziell mit Theatern verflochten. Adolf Jandorf beispielsweise saß im Aufsichtsrat der Neues Operettentheater GmbH, nachdem das Kaufhaus des Westens sich mit 20 000 Mark an dieser beteiligt hatte.[499] Das war kein reines Mäzenatentum, denn die Warenhäuser hatten ein lebhaftes ökonomisches Interesse an den Theatern. Wertheim am Leipziger Platz machte mit dem Verkauf von Theaterbilletts 1907 einen Umsatz von anderthalb Millionen Mark – selbst bei einem Jahresgesamtgewinn von 60 Millionen keine unbedeutende Summe.[500] Und wie die oben zitierte Hymne auf Garrods und das Bühnenbild von *Our Miss Gibbs* zeigen, besaßen auch die Londoner Warenhäuser Theaterkassen. Im Gegenzug erhielten die Angestellten der Warenhäuser für bestimmte Vorstellungen von den Theatern verbilligte Billetts.[501] Die Angestellten von Selfridges waren so theaterbegeistert, dass sie eine eigene Laientheatergruppe gründeten.[502] Und in Berlin wurde die Uraufführung von *Das Warenhausfräulein* von Angestellten des Warenhauses Tietz organisiert, nachdem der dort beschäftigte Autor Otto Reinhardt Popper seinen Kollegen aus seinem Stück vorgelesen hatte.[503]

Die Beziehung zwischen den Unterhaltungstheatern und den Warenhäusern war keine Einbahnstraße. Während die Theater das Warenhaus als Gegenstand

496 Our Miss Gibbs, 1. Akt, BL, MSS LCP 1909/3.
497 Vgl. Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 179.
498 Selfrich's Annual Sale, S. 15, BL, LCP 1910/26; siehe auch Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 204f.
499 Vgl. Neues Operettentheater GmbH, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-04-1990.
500 Vgl. Göhre, Das Warenhaus, S. 48; siehe auch Wiener, Das Warenhaus, S. 76.
501 Vgl. Göhre, Das Warenhaus, S. 78.
502 Vgl. Kaplan und Stowell, Theatre and Fashion, S. 183f.; Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 201; Sanders, Consuming Fantasies, S. 77f.
503 Vgl. Ein Hausdiener als Dramatiker, Berliner Lokalanzeiger, 14. 3. 1908.

und Schauplatz nutzten, lernte der Einzelhandel von ihnen, Waren ansprechend zu inszenieren.[504] Am deutlichsten war dies bei der Gestaltung der Schaufenster, die mit den „Raffinessen der Theaterinszenierung" konkurrierten.[505] „Selfridge's window dressing struck the same note of showmanship, reproducing the boudoirs of famous ladies, borrowing from art masterpieces, copying the theatre," schreibt dessen Biograph.[506] Vor der feierlichen Eröffnung seines Londoner Warenhauses ließ Selfridge alle Fenster wie die Bühne eines Theaters mit seidenen Vorhängen verhängen.[507] Aber nicht nur die Vorhänge erinnerten an das Theater, auch die Lichtregie der Schaufensterbeleuchtung folgte den Konventionen der Bühnenbeleuchtung.[508] Um die Passanten zum Verweilen vor den Schaufenstern und zum Betreten des Geschäftes zu animieren, ließen die Warenhausunternehmer, Ladenbesitzer und Dekorationsfachleute sich immer neue Tricks einfallen, die aus den Schaufenstern Miniaturtheater machten. So kamen vor der Jahrhundertwende bewegliche Figuren in Mode, die das Schaufenster mit Leben erfüllten.[509] Sogar lebende Menschen, zum Beispiel Frauen beim Nähen oder Drehen von Zigaretten, wurden ausgestellt.[510] Fehlten die Ideen oder die Mittel für solche Inszenierungen, konnte der Warenhaus- oder Ladeninhaber auf bezahlte „Schaufenster-Gaffer" zurückgreifen, die, die Rolle des interessierten Konsumenten spielend, dieselbe Funktion erfüllten wie die Claque, die im Theater gegen Bezahlung für Applaus sorgte.[511] Mitunter benutzten die Schaufensterdekorateure das Theater selbst als Rahmen, um etwa Abendgarderobe zu präsentieren. So empfahl ein Handbuch für Schaufensterreklame, das Schaufenster wie eine Theaterloge zu gestalten, in der dann die Mannequins platziert wurden.[512] Manche Kaufhäuser besaßen überdies Säle, in denen sie Theatervorstellungen und Konzerte abhielten, um das Publikum anzulocken oder diesem den Aufenthalt im Warenhaus so angenehm wie möglich zu machen.[513] Während die Theater Unterhaltung in ein Konsumgut transformierten, propagierten die Warenhäuser so das Shopping, das aus dem Einkaufen ein Vergnügen und eine Freizeitbeschäftigung machte.

Wenn die Theater die Handlung von Stücken im Warenhaus ansiedelten, ging es jedoch nicht immer um Einkaufen und Reklame, oft fungierte es als eine Metapher für größere Zusammenhänge, wie in diesem Lied aus der Jahresrevue *Chauffeur – in's Metropol*:

[504] Vgl. Laermans, Learning to Consume, S. 92; Nava, Modernity's Disavowal, S. 48.
[505] Kiaulehn, Berlin, S. 33.
[506] Pound, Selfridge, S. 106.
[507] Vgl. Rappaport, Shopping for Pleasure, S. 155.
[508] Vgl. Schivelbusch, Lichtblicke, S. 143.
[509] Berliner Schaufenster, Reklame 2 (1892), S. 185.
[510] Vgl. Figuren, die wirklich leben, Das moderne Geschäft 5 (1913), Nr. 20, S. 12; siehe auch Reinhardt, Von der Reklame zum Marketing, S. 274.
[511] Vgl. Reinhardt, Von der Reklame zum Marketing, S. 274f.
[512] Exner, Moderne Schaufenster-Reklame, S. 41.
[513] Vgl. Wiener, Das Warenhaus, S. 77; Lancaster, The Department Store, S. 5; Leach, Transformations in a Culture of Consumption, S. 325f.

Chor:	Wo geht Berlin heut ein und aus? Im Warenhaus! Im Warenhaus! Wo ist ein ewiger Saus und Braus? Im Warenhaus! Im Warenhaus! Wo sie die Leut' man Treppab- und Treppauf geh'n? Was ist dem kleinen Geschäftsmann ein Graus? Das Warenhaus! Das Warenhaus!
Kunde:	Politisches?!
Angestellter:	Rechts bitte!
Kunde:	Städtisches!
Angestellter:	Links bitte!
Kunde:	Dramatisches!?
Angestellter:	Hier bitte!
Kunde:	Literarisches!
Angestellter:	Da bitte!
Kunde:	Mode und Sport!?
Angestellter:	Ersten Stock muss ich bitten.
Kunde:	Gerichtssaal?
Angestellter:	Im zweiten!
Kunde:	Stadtklatsch!
Angestellter:	Im dritten.[514]

Berlin geht ein und aus im Warenhaus und wird hier zugleich selbst zum ‚Warenhaus Groß-Berlin', in dem alle Konsumenten die ihnen gemäße Ware finden: angefangen bei der Politik, über lokale Angelegenheiten, Theater, Literatur, Mode, Sport, sensationelle Gerichtsfälle bis zum Stadtklatsch. Wie die Metropole bot das Warenhaus einen „raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke".[515]

Das gilt auch für die Revue, die ebenfalls aus einem bunten Konglomerat unterschiedlicher Eindrücke und Bilder bestand, einem Gemisch aus Politik, Mode, Sport und Stadtklatsch. In seiner Besprechung der Revue *Es liegt in der Luft* von 1928 brachte Erich Kästner diese Ähnlichkeit auf den Punkt:

> 24 Bilder aus einem Warenhaus, diesem ausdrucksvollen Wahrzeichen der Großstadt. Ein Warenhaus hat alles, was man braucht. Und so kann der Autor alles, was er braucht, aus dem Milieu beziehen. Die Reste – Kaufwut der Frauen, die Kleptomanie, die Ping-Pong-Mode, die Erfolgsstücke der Saison, die Grammophonlieblinge, der Umtauschfimmel –, alles muß dran glauben. Von abgegebenen Hunden bis zur lesbischen Liebe, vom einfachen Ulk bis zur gesungenen Philosophie reicht das Fassungsvermögen des Spiels.[516]

Erneut scheint hier ein innerer Zusammenhang auf zwischen dem Warenhaus, der Großstadt und der Revue. Dennoch hatte sich der Blick auf den Massenkonsum spürbar eingetrübt. Im Unterschied zu den Stücken der Vorkriegszeit bot *Es liegt in der Luft* kein zukunftsoptimistisches Fest des Konsums. Die neue Sachlichkeit, die bereits das Titellied zum Motto der Revue erklärt hatte (‚Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit'), beherrschte auch die Darstellung des Massenkonsums: Am Ende treffen alle Kunden an der Kasse zusammen, um die erstandenen Waren

[514] Chauffeur – in's Metropol!, 1. Bild, 1. Szene, TSFU, NL Freund 97/02/W174.
[515] Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, S. 116.
[516] Kästner, Gemischte Gefühle, S. 91.

wieder umzutauschen.[517] Schon in der 1923 uraufgeführten Operette *Der Fürst von Pappenheim* florierte das Warenhaus nicht mehr: „Keine Kunden, nichts zu tun. / Alle Hände müssen ruhn. / Ach, bald geht sie aus dem Leim / Die gute Firma Pappenheim".[518] – „Oh, we sit and wait all day, / But no clients come our way!", hieß es in der englischen Adaptation.[519] In der Zwischenkriegszeit mit ihren konjunkturellen Auf und Abs verdunkelte sich der Blick auf den Konsum spürbar und das Genre der Warenhaus-Musical Comedy kam an sein Ende.

Mode

Noch enger als mit den Warenhäusern waren die Geschäftstheater mit der Modeindustrie verbunden. In der Ära vor Modeschauen und Hochglanzmagazinen bot das Theater den Modeschöpfern ein Forum, um ihre Produkte öffentlich vorzustellen und neue Trends zu lancieren. Große Teile des Publikums erwarteten dies geradezu von ihm, wie Charlotte Engel-Reimers kritisch anmerkte: „Auch in der kleinen Stadt wollen die Frau Amtsrichter und die Frau Apotheker an der ersten Liebhaberin die kommende Mode studieren".[520] Ihren Ursprung hatte die enge Verbindung von Theater- und Modeindustrie in Paris, der wichtigsten Modemetropole.[521] Um die Jahrhundertwende aber war diese Praxis auch in Berlin und London bereits etabliert. Zwar ließen noch manche Theaterdirektoren bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein die Kostüme in eigenen Werkstätten anfertigen, diese Praxis verschwand jedoch allmählich.[522] Längst hatten sie erkannt, dass die Kleidung der Darsteller einen eigenen Reiz auf das Publikum ausübte. Wenn George Edwardes Frauen in den Mittelpunkt seiner Inszenierungen stellte, wollte er damit ebenso weibliche wie männliche Schaugelüste befriedigen, wie MacQueen-Pope schreibt: „He dressed them with perfection of taste, and thus attracted not only the men, to gaze at the girls, but the women, to gaze at their frocks".[523] Dabei vergaß er aber, dass die Bühne auch für Männer die Funktion eines Trendsetters erfüllte. Während die Schauspielerinnen die neuesten Kreationen der Bond Street trugen, traten die Schauspieler auf die Bühne, „as if they had just walked in from Savile Row".[524] In der Tat legte Edwardes größten Wert darauf, dass die Kostüme seiner Schauspielerinnen von den besten und bekanntesten Schneidern stammten. Seiner Biographin zufolge war er der erste Londoner Manager, der die Entwicklung der Mode genau beobachtete und in ihr „one of his strongest allies"

[517] Schiffer, Es liegt in der Luft, S. 153 f.; siehe dazu Jelavich, Berlin Cabaret, S. 179; Grosch, Revue und Medien; ders., Lieder vom Fahrstuhl, S. 190–197; Trageser, ‚Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit', S. 225–256.
[518] Arnold und Bach, Der Fürst von Pappenheim, S. 3.
[519] Toni, 1. Akt, BL, MSS LCP 1923/19.
[520] Engel-Reimers, Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen, S. 505.
[521] Vgl. Troy, The Theatre of Fashion; Bertschik, Mode und Metropole; Watzka, Comme il faut.
[522] Vgl. Stange, Das Bühnenkostüm, S. 32; Möhrmann, Die Herren zahlen die Kostüme.
[523] MacQueen-Pope, Carriages at Eleven, S. 103.
[524] Hyman, The Gaiety Years, S. 64; siehe auch Breward, The Hidden Consumer.

sah.[525] Vor allem die Warenhaus-Musical Comedies waren prädestiniert für Modevorführungen: „The effect of the fashion parade was superb“, bescheinigte Walter MacQueen-Pope etwa *Our Miss Gibbs*.[526]

Darüber hinaus sah sich Edwardes der Sorge um die Einkleidung der Schauspielerinnen enthoben. Er überließ sie kundigen Modeschöpfern, für deren Dienste er noch nicht einmal zahlen musste, da ihnen das Theater als Werbung diente. George Edwardes scheute sich auch nicht, selbst auf die Modehäuser zuzugehen. Als er die Inszenierung von *The Merry Widow* vorbereitete, brachte er seine Hauptdarstellerin Lily Elsie in die exklusive Maison Lucile der Modeschöpferin Lady Lucy Duff-Gordon am Hanover Square, wo sich die Londoner High Society einkleidete. Wie diese in ihren Memoiren schreibt, entwarf sie nicht nur die Kostüme für die Aufführung, sondern erteilte Elsie regelrecht Schauspielunterricht: „There was not a movement across the stage, not a single gesture of her part in The Merry Widow that we did not go through together“.[527] Erneut hatte Edwardes einen idealen Partner gefunden, denn die Zusammenarbeit war für beide Seiten ein großer Erfolg. Duff-Gordon sah in *The Merry Widow* „a personal triumph for me“.[528] Dabei wusste sie sehr wohl, was sie dem Werbeträger Theater verdankte. Umgekehrt aber bescherten ihre Kreationen, vor allem der Merry Widow-Hut, dem Stück eine Aufmerksamkeit, die es andernfalls wohl kaum gehabt hätte. Wie die Kritiker nicht müde wurden zu betonen, war jede Musical Comedy zugleich eine Modenschau: MacQueen-Pope sprach von einer „fashion parade“, William Archer bezeichnete sie als „animated fashion-plate“.[529]

Zur selben Zeit wie Edwardes in London entdeckten auch die Berliner Theaterdirektoren die Modeindustrie als Verbündeten. Wie Theodor W. Adorno betont, waren die Revuen und Operetten „nicht nur Entkleidungs- sondern auch Kleidervorführungen“.[530] Das gilt zuallererst für die Ausstattungsstücke und Jahresrevuen des Metropol-Theaters, das in jeder Hinsicht „Berlins Modetheater“ war.[531] *Im Paradies der Frauen* spielte nicht bloß in einem Warenhaus, es machte Mode zugleich auf vielfältige Weise zum Thema, so etwa in einem spektakulären *Ballet der Moden*, bei dem 60 Tänzerinnen in sieben Szenen die wechselnden Moden des 19. Jahrhunderts vorführten.[532] Diesem Thema blieb das Theater auch in den folgenden Stücken treu: in *Donnerwetter – tadellos!* wohnte das Publikum der ‚Toilette der Berlinerin‘ bei, *Hallo! Die große Revue* zeigte ‚Was die Modedame

525 Bloom, Curtain Call, S. 98.
526 MacQueen-Pope, Gaiety, S. 424.
527 Duff-Gordon, Discretions & Indiscretions, S. 102.
528 Ebd. S. 101.
529 MacQueen-Pope, Gaiety, S. 424; Archer, The Theatrical ‚World‘ of 1896, S. 301.
530 Adorno, Leichte Musik, S. 33.
531 Berliner Abendblatt, 23. 9. 1912.
532 Im Paradies der Damen, 2. Bild, 10. Szene, LAB, A. Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 859; siehe auch das Programm zur Eröffnung des Theaters, Stadtmuseum Berlin, Metropol-Theater, unkatalogisiert.

braucht' und in *Hurra! Wir leben noch!* wurden ebenfalls aktuelle Modelle vorgestellt.[533]

Die Präsenz der Mode auf der Bühne verdankte sich zumindest teilweise dem Umstand, dass die Konfektionsbranche eine der wichtigsten Industrien Berlins war. Vor dem Ersten Weltkrieg setzte sie im Inland Fertigkleidung im Wert von 13 Millionen um und erwirtschaftete durch den Export weitere 10 Millionen Mark.[534] Im Gegensatz zum Gaiety Theatre bezog das Metropol-Theater seine Kostüme allerdings nicht von einem der Berliner Modehäuser, sondern von einem Bühnenausstatter, sodass seine Bühne mitunter wie ein „Reklamesaal der Firma Baruch u. Co." wirkte.[535] In Berlin war die Verbindung zwischen den Theatern und der Modeindustrie damit weniger stark ausgeprägt als in Paris oder London, zumindest war sie weniger unmittelbar. Dafür konnte die Berliner Modeindustrie gerade auf dem Gebiet des Theaters Erfolge verbuchen, lagen ihre Leistungen doch „weniger im Genre der Tages- und Abendmode im eigentlichen Sinn als vielmehr auf dem Gebiet des Bühnenkostüms. Hier war Berlin führend".[536]

Noch in einer weiteren Hinsicht war das Theater ein Mittler der Mode, denn wer die neuesten Modelle sehen wollte, der musste nicht unbedingt warten, bis sich der Vorhang öffnete. So schrieb etwa die *Deutsche Tageszeitung* über eine Premiere im Metropol-Theater: „Wieder grüßten uns Pariser und Wiener Moden – modern, chik, als wollten sie wetteifern mit der glänzenden Konfektionsausstellung, die unter anderem da oben auf der Bühne in lebenden Modellen dahinschritt".[537] Der Zuschauerraum bot „ein Schauspiel, inszeniert vom Publikum für das Publikum".[538] Kleidung war ein integraler Bestandteil der Selbstinszenierung des Publikums anlässlich der Premieren. In den Besprechungen der Metropol-Premieren ist immer wieder von „Toilettenprunk" und „Toilettenluxus" zu lesen.[539] Das war in London nicht anders, wo die „leaders of rank and fashion" sich einfanden zum „nightly carnival of gleaming shirt-fronts, of fashion and beauty".[540] Dass diese Aufführungen ihr eigenes Publikum anzogen, nutzten wiederum Modeschöpfer wie Paul Poiret aus, wenn sie ihren Models erlaubten, ihre Kreationen bei Theaterbesuchen zu tragen, sodass das Theater nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Zuschauerraum der Modeindustrie zuarbeitete.[541]

[533] Vgl. Donnerwetter – tadellos!, 3. Bild, 3. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4214; Hallo! Die große Revue, 2. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4559; Hurra! Wir leben noch!, 2. Bild, 5. Szene und 7. Szene, TSFU, NL Julius Freund 97/102/W184.

[534] Vgl. Wagner, Die Mode in Berlin, S. 115; siehe auch Loeb, Berliner Konfektion; Westphal, Berliner Konfektion und Mode; Dähn, Berlin Hausvogteiplatz; Waidenschlager, Berliner Mode der zwanziger Jahre.

[535] Vorwärts, 15. 3. 1904; „Hugo Baruch u. Co.s Werke sind, glaube ich, am höchsten einzuschätzen" schrieb Das Kleine Journal, 12. 3. 1904; „Baruch war doch der eigentliche Sieger des Abends", Berliner Morgenpost, 13. 3. 1904.

[536] Waidenschlager, Berliner Mode, S. 24.

[537] Deutsche Tageszeitung, 18. 9. 1910.

[538] Berliner Lokal-Anzeiger, 27. 12. 1914.

[539] Berliner Tageblatt, 6. 9. 1908; Berliner Lokal-Anzeiger, 27. 12. 1914.

[540] Forbes-Winslow, Daly's, S. 33; Wilson, Edwardian Theatre, S. 11.

[541] Vgl. Troy, The Theatre of Fashion, S. 2.

Wie die Warenhäuser lernten die Modedesigner im Gegenzug vom Theater, wie man Waren am besten dem Publikum präsentiert. Das gilt zu allererst für die Modenschau, von der Lucy Duff-Gordon beanspruchte, sie erfunden zu haben. Dabei nahm sie immer wieder Bezug auf die Bühne. So hoffte sie, ihre „dress parades" wären „as entertaining to watch as a play" und gestaltete den Raum, in dem sie stattfanden, wie ein Miniaturtheater mit Bühne und Vorhängen.[542] Bis die „lebendigen Modelle" nach Berlin kamen, dauerte es noch ein wenig; erst gegen 1908/09 folgte man hier dem Londoner und Pariser Vorbild und präsentierte die neuesten Modelle auf speziellen Bühnen, wie sie der Theaterarchitekt Oskar Kaufmann für einen Berliner Modesalon entwarf.[543] Mitunter wurden auch die Theater selbst für die Vorführung von Mode genutzt. Der Verband der deutschen Mode-Industrie hielt beispielsweise 1922 im Metropol-Theater „eine großzügige Modenschau" ab, die den Zweck hatte, „den hier weilenden Ausländern den Beweis des deutschen Modeschaffens zu erbringen, dadurch den Export zu heben und auch gleichzeitig dem grossen Publikum Gelegenheit zu bieten, sich dem Können unserer modeschaffenden Industrie zu überzeugen".[544] Als Models dienten dabei „Frauen der Film- und Bühnenwelt, die ihre Kleidung gut zu tragen verstehen".[545]

Von ihrer Funktion als Modeschau profitierten auch die Theater selbst, erhielten sie so doch eine weitere Attraktion, für die sie nicht einmal bezahlten mussten, denn die Kosten trugen „die Konfektionsfirmen [...] aus Reklamegründen gern".[546] Darüber hinaus bot die Mode aber auch Anknüpfungspunkte zu vielen anderen Themen: zu Berlin als modischer und moderner Stadt, zur Inszenierung von Geschlechterrollen und zu den auf der Bühne dieses Theaters so wichtigen jüdischen Charakteren, die sowohl als Angestellte als auch als Konsumenten vorkamen.[547] Peter Jelavich sieht in der Mode das Schlüsselthema des Metropol-Theaters, das alle anderen Themen übertraf oder sich einverleibte.[548] Wie die Reklame oder das Warenhaus diente auch die Mode als ein Symbol, mit dem sich Abstraktes veranschaulichen ließ. Am Anfang von *Donnerwetter – tadellos!* beispielsweise musste sich in einer Szene, die den griechischen Mythos vom Urteil des Paris parodierte, die Göttin Venus von „Fräulein Chik", der „Verkörperung hypermodernster Fraueneleganz", sagen lassen:

Sie sind viel schöner, aber ich bin chicker!
Sie sind ein Bild von anno dazumal,

[542] DUFF-GORDON, Discretions & Indiscretions, S. 68.
[543] Vgl. Neue Berliner Kaufhäuser, DIE PRAKTISCHE BERLINERIN 1908, Nr. 2, S. 3–5; Bühne für Modevorführungen, DIE DAME 51 (1924), Nr. 14, S. 5.
[544] Brief des Verbandes der deutschen Mode-Industrie e.V. an das Polizei-Präsidium der Stadt Berlin, 28. 4. 1922, LAB, A. Pr. Br. Rep. 030-50-710.
[545] Modenrevue, BERLINER BÖRSEN COURIER, 4. 5. 1922; Varieté der Mode, VOSSISCHE ZEITUNG, 5. 4. 1922.
[546] Karl Neisser, Die Operette ist tot, es lebe die Operette, DIE SCENE 19 (1929), Nr. 2, S. 44.
[547] Vgl. Im Paradies der Damen, 2. Bild, LAB, A. Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 859; Die Nacht von Berlin, 2. Bild, 4. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 5140; siehe dazu OTTE, Jewish Identities, S. 266–274.
[548] Vgl. JELAVICH, Berlin Cabaret, S. 113.

Doch ich bin das moderne Ideal!
[…]
Ich lieb's im Auto durch die Welt zu flieh'n
Und dufte daher manchmal nach Benzin![549]

Natürlich entscheidet sich der ‚moderne Mann' für Fräulein Chik und gegen die Venus, die daraufhin nach Berlin aufbricht, um sich mit der modernen Mode vertraut zu machen. Obwohl mit Fräulein Chik zunächst die Moderne über die Tradition und das Althergebrachte in der Person der Venus triumphiert, gelingt es dieser, nachdem sie erst einmal ihre Rückständigkeit anerkannt und die Moderne angenommen hat, am Ende doch, sich in der neuen Welt zurechtzufinden und ihre Stellung zu behaupten.

Moden und Technik

Mode hieß aber nicht Kleidermode und die Jahresrevuen behandelten keineswegs nur die jüngsten Kreationen der Haute Couture, sondern viele aktuelle Moden und Trends: Innovationen in Technik, Mobilität und Kommunikation oder neue Musikstile, Tänze und Vergnügungen, kurz gesagt: überhaupt alles, was schnell große Popularität entwickelte, um beinahe ebenso schnell von neuen Moden verdrängt zu werden.[550] Mitunter gingen Mode und Moden fließend ineinander über, wenn sich wie in *Hurra! Wir leben noch!* eine Schneiderin an der Luftfahrt orientiert: „Aeroplane, leicht bewegt, / Wählt ich mir als Modell! / Die Frau, die solche Robe trägt, / Kommt hoch, doch fällt auch schnell!"[551] Solche Anspielungen kamen um 1900 in vielen Stücken vor, denn die Erfolge der Luftfahrtpioniere wurden quer durch alle Medien diskutiert und lösten in weiten Teilen der Bevölkerung große Begeisterung, aber auch Ängste aus.[552] In *Frau Luna* reisten drei Berliner in einem Ballon von der Erde zum Mond, in *Neuestes! Allerneuestes!* erreichte Serenissimus Berlin ebenfalls in einem Ballon, in *Das muß man seh'n!* trat ein Luftschiffer und in *Donnerwetter – tadellos!* Graf Zeppelin auf.[553] Diese Invasion der Lüfte durch den Menschen provozierte in *Hallo! Die große Revue* den Widerstand des Windgottes Aeolus herauf, der sich von der zunehmenden Präsenz der Zeppeline, Ballone und Flugzeuge gestört fühlt. Er nimmt deshalb eine Luftschifferin gefangen, die sich allerdings wenig beeindruckt zeigt und dem König der Lüfte selbstbewusst seine Herrschaft streitig macht:

Das ist vielleicht früher mal so gewesen
Heut haben Hoheit ja nichts mehr zu sagen –

[549] Donnerwetter – tadellos!, 1. Bild, 5. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4214.
[550] Vgl. König, Neuheiten, Novitäten, Nouveautés.
[551] Hurra! Wir leben noch!, 2. Bild, 7. Szene, TSFU, NL Julius Freund 97/102/W184.
[552] Vgl. Overy, Heralds of Modernity; Fritzsche, A Nation of Fliers; Siegfried, Das Flugzeug; Berghoff, ‚Dem Ziel der Menschheit entgegen'.
[553] Vgl. Venus auf Erden, LAB, A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 384; Frau Luna, LAB, A Pr.Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1128; Neuestes! Allerneuestes!, 1. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 2638; Das muß man seh'n!, 7. Bild, 3. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915; Donnerwetter – tadellos!, 4. Bild, 3. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4214.

Heut geht's Hoheit bedenklich an den Kragen!
Der Brummer, den Hoheit soeben sah'n,
Der heisst in der Technik Aeroplan.
Von den Brüdern Wright stammt die Prachtidee
Und verfertigt hat ihn die A. E. G.[554]

In der Begegnung zwischen dem König der Lüfte, der als Verkörperung der Natur, als griechischer Gott, als Monarch und als Mann als auf gleich vierfache Weise als aus der Zeit gefallen wirken soll, und der weiblichen, technikbewährten Luftschifferin, die die ‚Eroberung der Lüfte' verkündet, spielte die Szene wiederum die Konfrontation zwischen Tradition und Moderne durch. Wie Venus in *Donnerwetter – tadellos!* erkennt Aeolus seine Rückständigkeit an und begleitet die Luftschifferin nach Berlin, wo er sich mit ihrer Hilfe zum modernen Mann mausert.

Ein ähnlicher Zusammenstoß war Gegenstand der Musical Comedy *The Arcadians.* In ihr erleidet James Smith, ein Londoner Gastronom mit einem Faible für Flugzeuge, eine Bruchlandung in einem weit entfernten, von der Zivilisation gänzlich unberührten Land namens Arkadien. Als dessen Bewohner des nahenden Flugzeugs gewahr werden, ergreifen sie in Panik die Flucht.[555] Erneut wurde hier die Begegnung zwischen Tradition (in Form der unwissenden Arkadier) und Moderne (in Form des Flugzeuges) durchgespielt. Da sie noch nie ein Flugzeug gesehen haben, reagieren die Arkadier mit Furcht. Für das mit der modernen Technik vertraute Publikum jedoch hatte die Szene nichts Furchteinflößendes. Der Absturz, die übertrieben dargestellte Flucht und der auf die Bühne purzelnde Smith waren komisch inszeniert und riefen Gelächter hervor. Indem die Szene sich über die Furcht der Arkadier lustig machte, persiflierte sie zugleich die um 1900 verbreitete Technikfeindlichkeit.[556] Wenn das Publikum sich in *The Arcadians* über die grundlos in Panik geratenden Arkadier amüsierte, lachte es auch über seine eigenen Ängste. Damit war das Stück auch in Berlin anschlussfähig, wo es 1912 als *Schwindelmeier & Co.* im Metropol-Theater lief.[557]

Noch in den Revuen der Zwischenkriegszeit nahmen Innovationen wie Automobil, Fahrstuhl, Radio und Telefon eine zentrale Stellung ein.[558] *Schön und Schick* etwa baute „auf das Leitmotiv des Automobils", das sich jedoch weitgehend darauf beschränkte, den Conférencier in Chauffeur-Uniform auftreten zu lassen.[559] Generell war zu beobachten, dass das Theater Technik nun subtiler inszenierte als in der Vorkriegszeit. Viele Kritiker sahen in den Tanzgruppen – allen voran dem berühmtesten Ensemble der Zeit, den von Hermann Haller für den

554 Hallo! Die große Revue, 1. Bild, 1. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4559.
555 The Arcadians, 1. Akt, BL, MSS LCP 1909/10.
556 BERGHAHN, ‚Dem Ziel der Menschheit entgegen'; RIEGER, Technology and the Culture of Modernity, insbes. S. 2–5; zu dieser Lesart des Stücks siehe auch PLATT, Musical Comedy, S. 49–53.
557 Vgl. Schwindelmeier & Co., 1. Akt, 3. Szene, TSFU, NL Freund 97/02/w163.
558 Vgl. GROSCH, ‚Bilder, Radio, Telephon'; ders., Lieder vom Fahrstuhl, Automobil und anderen Nicht-Orten.
559 Monty Jacobs, ‚Schön und Schick'. Hallers neue Revue im Theater des Admiralspalastes, VOSSISCHE ZEITUNG, 22. 8. 1928.

Admiralspalast engagierten Tiller Girls – mit ihren gleichmäßigen, synchronisierten Bewegungen eine Metapher für Taylorismus und Fordismus, zwei Begriffe, die in der Zwischenkriegszeit für die zunehmende Rationalisierung in der Industrie standen. Immer wieder wurden die Tiller Girls als „Präzisionsmaschine“ oder „Bewegungsmaschinen“ beschrieben, als Produkt von Großstadt, Industrie und Moderne, „der Technik, der Präzision, der Masse, der Zahl“.[560] Oder wie Siegfried Kracauer pointiert formulierte: „Den Beinen der Tillergirls entsprechen die Hände in der Fabrik“.[561]

Zu den technischen Innovationen, die um 1900 Wellen schlugen, gehörten, neben jenen aus dem Bereich der Mobilität, auch solche der Kommunikation und Unterhaltung, allen voran das Kino. Abermals zeigt sich, dass das Theater dem Kino keineswegs grundsätzlich feindlich gegenüberstand. Weit davon entfernt, die Bühne als Mittel im Kampf gegen einen Konkurrenten einzusetzen, finden sich Lieder wie das folgende aus der Jahresrevue *Die Nacht von Berlin*:

Mensch! – Sieh' Dir die Bilder an
Die man im Kientopp hat!
Mensch! – Da hast du Freude dran!
Das kriegst Du niemals satt!
Dort gondelt vorbei an Dir
Jede Sensation
Mit Harmonium und Klavier –
Und mit dem Grammophon![562]

Entsprechend der geschäftlichen und künstlerischen Kooperation mit Oskar Messter verteufelte das Metropol-Theater den ‚Kientopp‘ nicht, sondern forderte hier geradezu auf, sich die Bilder mit Grammophon-Begleitung anzusehen.

Ähnlich verhält es sich mit den beiden Operetten, die das Kino zum Thema machten. So behandelte die Operette *Filmzauber* von 1912 die Welt des Films zwar durchaus ironisch, wirkliche Kritik aber übte sie an denjenigen, die im Kino eine Gefahr für Moral und Sitten sahen. Viel lächerlicher als der Filmregisseur Adalbert Musenfett ist Euphemia Breitsprecher, die ihn dazu bekehren will, Filme zur sittlichen Besserung des Publikums zu drehen.[563] Bei der Inszenierung kamen überdies, wie in einigen der Jahresrevuen, Filmaufnahmen zum Einsatz. Auch in im folgenden Jahr uraufgeführte Operette *Die Kino-Königin*, die in den USA spielte, wurden die Feinde des Films verspottet, hier der Fleischkonservendosenfabrikat, Temperenzler und Kino-Gegner Clutterbuck, der einer Filmdiva verfällt, heimlich gefilmt wird und so am Ende Widerwillens selbst zum Filmstar avanciert.[564]

[560] An und Aus. Die neue Revue im Admiralspalast, VOSSISCHE ZEITUNG, 19. 8. 1926; GIESE, Girlkultur, S. 15.

[561] KRACAUER, Das Ornament der Masse, S. 54; zu den Tiller-Girls siehe auch JANSEN, Glanzrevuen, S. 121–123; JELAVICH, Berlin Cabaret, S. 175–185; FLEIG, Tanzmaschinen; LEHNE, Massenware Körper.

[562] Die Nacht von Berlin, 2. Bild, 8. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 5140.

[563] Vgl. BERNAUER und SCHANZER, Filmzauber, S. 10–12.

[564] Die Kino-Königin, TSFU, NL Freund 97/02/w175.

Nach dem Ersten Weltkrieg machte das Theater dann verstärkt das Radio zum Thema. Die Revue *London Calling* von Noël Coward spielte schon in ihrem Titel auf das Radio an, denn mit ‚London calling' begannen die Sprecher der BBC ihre Ansagen, es diente aber auch inhaltlich als roter Faden.[565] In Berlin hatten die Autoren der Haller-Revue *Achtung! Welle 505* „das Radio, die Kunst ohne Augen als Zeitsymbol gewählt".[566] Ähnlich wie im Fall des Kinos vor dem Krieg bediente sich das Theater des Radios also nicht nur aufgrund seines Neuigkeitswertes, sondern um etwas Zeittypisches aufzuzeigen. So verfolgte die Revue gleich zu Beginn „Kollos Tanzmelodie ‚Du machst mir schlaflose Nächte' […] auf ihrer Wanderschaft ins Volk hinein […], bis zu den Klampfen der Wandervögel und bis zum Männerquartett".[567] Und sie zeigte, wie einst unüberwindbare räumliche Entfernungen immer mehr zusammenschmolzen, wenn das Radio mühelos Berlin mit der ganzen Welt verband: „Denn diese Urberliner Strippe, / Wenn Du's nicht hörst, Du ahnst es kaum, / Riskiert die allergrößte Lippe / Im ganzen Weltenraum".[568]

Das Radio trug auch wesentlich zur Etablierung neuer Musikstile, Rhythmen und Tänze bei, ein Trend, der schon vor dem Ersten Weltkrieg mit einem „craze for the Tango" einsetzte.[569] Die Theater griffen diese Mode schnell auf. Zunehmend begannen Komponisten, neue Rhythmen und Tänze in Operetten und Musical Comedies zu integrieren. Eine der ersten war *The Sunshine Girl* von 1912, in der George Grossmith und Phyllis Dare Tango tanzten und so diesen Tanz einem breiteren Publikum bekannt machten.[570] Im folgenden Jahr kam die Revue *Hullo, Tango* heraus, die schon im Titel auf die Tango-Mode Bezug nahm.[571] Die Berliner Bühnen zogen schnell nach. Das Metropol-Theater zeigte 1913 die *Tango-Prinzessin* mit Musik von Jean Gilbert. Abgesehen von dem Lied *Ich tanz so gerne Tango* setzte Gilbert aber überwiegend auf traditionelle Tänze wie den Walzer.[572] Im selben Jahr schrieb Franz Lehár die Operette *Die ideale Gattin*, in der er ebenfalls den Tango verwendete und die er in überarbeiteter Form 1921 als *Tango-Königin* neu herausbrachte.[573]

565 London Calling, BL, MSS LCP 1923/22; siehe auch Hoare, Noël Coward, S. 177; Moore, André Charlot, S. 76–79.
566 Monty Jacobs, Hallers Revue ‚Achtung! Welle 505' im Admiralspalast, Vossische Zeitung, 20. 8. 1925.
567 Ebd.
568 Haller et al., Achtung! Welle 505, 1. Lied.
569 MacQueen-Pope, An Indiscreet Guide to Theatreland, S. 102; siehe auch Ritzel, ‚Hätte der Kaiser Jazz getanzt…'; Schröder, Tanz- und Unterhaltungsmusik; Hoffmann, Aspekte zur Jazz-Rezeption; zu Großbritannien siehe Russell, Popular Music in England; Parsonage, The Evolution of Jazz in Britain.
570 Vgl. Gänzl, The Encyclopedia, S. 1424; Knowles, The Wicked Waltz, S. 114f.
571 Vgl. ebd.; Moore, André Charlot, S. 43; Parsonage, The Evolution of Jazz in Britain, S. 12–15.
572 Vgl. Gilbert et al., Die Tango-Prinzessin; Gänzl, The Encyclopedia, S. 1424.
573 Vgl. Brammer und Grünwald, Die Tango-Königin; siehe auch Gänzl, The Encyclopedia, S. 1424.

Auf Cakewalk, Onestep und Tango vor dem Weltkrieg folgten Foxtrott, Shimmy, Charleston und Blackbottom in den 1920er Jahren. Überhaupt war die Nachkriegszeit eine Ära der Tanzbegeisterung, manche Zeitgenossen machten sogar eine regelrechte „Tanzwut" aus.[574] Der Theaterkritiker Julius Bab kritisierte 1928 die „extreme Huldigung der Körperlichkeit" und die so schnell wechselnden Tanzmoden: „Seit einem Jahrzehnt entstehen immerfort nicht nur neue Tänze, Tanzkünstler und Tanzschulen, sondern auch neue Theorien, ja förmliche Religionen des Tanzes in ganz Europa".[575] Neben Radio und den aus dem Boden schießenden Tanzlokalen fungierte das populäre Musiktheater als Multiplikator. Die Operette diente „als ‚Sammelbecken' aller bis zum jeweiligen Erscheinen des Werkes vorhandenen Modetänze, wie Walzer, Cancan, Tango, Charleston und Foxtrott".[576]

Kaum zu trennen ist zwischen den Tänzen und der ihnen zugrunde liegenden Musik. Vor allem die Einführung des Jazz in Europa ging eng mit neuen Tanzstilen einher. Vertreter der jüngeren Generation, wie Emmerich Kálmán in Wien und Paul Abraham in Berlin, griffen ihn nicht nur instrumental auf, in ihren Operetten standen sogar Jazz-Bands auf der Bühne.[577] Allerdings blieben sie letztlich doch überwiegend dem „vertrauten europäischen Klangbild" treu.[578] Ältere Komponisten wie Franz Lehár konnten mit dem Jazz oft wenig anfangen, dennoch waren dessen Operetten kaum weniger populär.

In Großbritannien war die Zurückhaltung bei dem Aufgreifen neuer musikalischer Formen noch größer. Der Theaterkritiker James Agate beispielsweise lehnte den Jazz zwar nicht rundweg, aber zumindest als Bestandteil englischer Musical Comedies ab.[579] Andere machten die amerikanische Tanzmusik für ihren Untergang mitverantwortlich.[580] Jüngere Komponisten wie Noël Coward und Ivor Novello benutzten manchmal Jazz-Elemente, waren insgesamt aber doch eher konservativ und der britischen Tradition verpflichtet: „The music was generally lyrical, lush, relying heavily on waltzes, although a jazz or blues number might creep in".[581] Coward polemisierte auch musikalisch gegen die neuen Tänze und sehnte sich – nicht nur diesbezüglich – nach der trauten Großmutter-Zeit zurück:

Teach me to dance like Grandma used to dance,
I refuse to dance – Blues,
Black Bottoms, Charlestons, what wind blew them in.
Monkeys do them in zoos.

[574] Sorge, Geschichte der Prostitution, S. 422; zu Großbritannien vgl. McKibbin, Classes and Cultures, S. 390–418.
[575] Bab, Das Theater der Gegenwart, S. 165.
[576] Hoffmann, Aspekte zur Jazz-Rezeption, S. 81.
[577] Vgl. Grünwald et al., Die Blume von Hawaii; Grünwald und Löhner-Beda, Ball im Savoy; Hoffmann, Aspekte zur Jazz-Rezeption, S. 78 f.; Lareau, Jonny's Jazz, S. 28–31.
[578] Jansen, Auf der Suche nach Zukunft, S. 54 f.
[579] Vgl. Agate, Immoment Toys, S. 33 f.
[580] Vgl. Short, Theatrical Cavalcade, S. 162; Hyman, The Gaiety Years, S. 191 f.; Traubner, Operetta, S. 215.
[581] Gray, Noël Corward, S. 52.

Back in the past the dancing signified
Just a dignified glow.
They didn't have to be so strong
Though they revolved the whole night long.
Teach me to dance like Grandma used to dance
Sixty summers ago![582]

Dieses Lied schien eher die Haltung einer älteren Generation zum Ausdruck zu bringen, die den Vergnügungen der Jugend kopfschüttelnd gegenüberstand, als die eines gefeierten jungen Schauspielers und Autors, der zudem als Posterboy der ‚Bright Young Things' galt.[583] Doch verlieh Coward in vielen seiner Stücke dem Heimweh nach der Zeit vor dem großen Krieg, dem vermeintlich unschuldigen und unbeschwerten edwardianischen Zeitalter Ausdruck, in dem er seine Jugend verbracht hatte. Wie kaum eine andere Persönlichkeit verkörperte er die Zerrissenheit der Zwischenkriegszeit, das Schwanken zwischen Partystimmung und Pessimismus, Hedonismus und Hysterie.[584]

Auch in den Revuen mischte sich traditionelle europäische Tanzmusik mit neuen amerikanischen Elementen: Das Orchester des Admiralspalastes nannte sich Jazz-Symphonie-Orchester und in der Haller-Revue *An und Aus* stand die Paul-Godwin-Band auf der Bühne.[585] Doch durchliefen die amerikanische Musik und die mit ihr verbunden Tanzstile einen Prozess der Akkulturation. Mit dem Original hatten sie danach oft nur noch wenig zu tun, wie Josephine Baker beobachtete: „Die Europäer haben den Charleston von den Negern tanzen sehen. Sie haben einen anderen erfunden; er gleicht dem ersten nicht, aber er ist auch sehr hübsch".[586] Dank Josephine Baker und ihrer *Revue Negre* oder den Chocolate Kiddies konnte das Publikum in der Weimarer Zeit auch Shows besuchen, die nicht von Europäern, sondern von afroamerikanischen Künstlern konzipiert und aufgeführt wurden – wobei allerdings fraglich ist, inwiefern diese nicht doch am Ende dem europäischen Geschmack Rechnung trugen.[587]

Bei aller Anverwandlung des Neuen ließ aber auch das populäre Musiktheater in Deutschland unterschwellig ein Unbehagen gegenüber dem amerikanischen Einfluss erkennen. Wie Coward, der die neuen Tänze mit den Bewegungen von Affen im Zoo verglich, fühlte sich die Operette *Ball im Savoy* an hüpfende Kängurus erinnert:

Känguruh! Der neue Modetanz heißt Känguruh! O yes!
Känguruh! Man tanzt in ganz Europa Känguruh! O yes!
Ganz Paris ist von dem Tanz entzückt

582 This Year of Grace, LCP 1929/9; wiederabgedruckt in: COWARD, Play Parade, 2. Bd., S. 31.
583 Vgl. HOARE, Noël Coward, S. 114–127.
584 Diese widersprüchliche Haltung charakterisiert auch die Forschung; siehe PUGH, We Danced All Night; OVERY, The Morbid Age.
585 Vgl. KOTHES, Die theatralische Revue, S. 74 f.; SCHRÖDER, Tanz- und Unterhaltungsmusik, S. 295; HOFFMANN, Aspekte zur Jazz-Rezeption, S. 82 f.
586 BAKER, Memoiren, S. 45 f.
587 Vgl. Ottomar Starke, Revue Negre, VOSSISCHE ZEITUNG, 6. 2. 1926; ‚Neger Operette'. Die Chocolate Kiddies, VOSSISCHE ZEITUNG, 26. 5. 1925; JELAVICH, Berlin Cabaret, S. 170–172; NENNO, Femininity; NAUMANN, African American Performers; HOPKINS, Louis Douglas.

Und London ist damit verrückt!
Auch Berlin wird bald damit beglückt.
Und selbst die flotten Hottentotten
Trotten statt Black-Bottom
Känguruh! Der neue Modetanz heißt Känguruh! O yes![588]

Diese Persiflage auf die wechselnden Tanzmoden, die zu immer neuen Kreationen führten, lässt sich als ironische Version von Julius Babs ernst gemeinter Kritik an der ‚Tanzwut' lesen. Das Unterhaltungstheater assimilierte aus dem Wunsch heraus, das Publikum dort abzuholen, wo es dieses vermutete – in den Tanzlokalen –, neue Musikstile und Moden, aber es artikulierte zwischen den Zeilen zugleich ein Unbehagen an der Schnelllebigkeit der Zeit. Eben dies brachte Abrahams Song zum Ausdruck, wenn er die Hektik betonte, mit der ein Tanz den anderen ablöste, hin zu immer absurderen Formen wie dem ‚Känguruh'. Wenn das Theater neue Tänze aufgriff, verlieh es dem Lebensgefühl der Zwischenkriegszeit Ausdruck, die als Phase verstärkter Beschleunigung und abrupten Wandels wahrgenommen wurde. Zugleich gab es sich den Anschein, mit der Zeit zu gehen, doch wirkte dies in seiner Atemlosigkeit, als fiele es ihm immer schwerer, mit den wechselnden Moden Schritt zu halten.

Zwischenfazit

Wie dieses Kapitel gezeigt hat, entwickelte sich das Theater in der langen Jahrhundertwende nicht nur selbst zu einem Geschäft, es stand auch in engem Kontakt zu anderen Gewerben wie den Warenhäusern und der Modeindustrie. Diese Kontakte gingen auf grundsätzliche Gemeinsamkeiten zurück: als GmbHs und Aktiengesellschaften unterschieden sich die Theaterbetriebe kaum von anderen Unternehmen; ‚Theaterepidemie' und ‚Warenhausfieber' grassierten zeitgleich und bedingt durch innerstädtische Konzentrationsprozesse teilten sich Warenhäuser und Theater denselben städtischen Raum und damit auch denselben Konsumentenkreis.[589] Beide verfolgten ein ähnliches Ziel, nämlich einen möglichst großen Kreis von Konsumenten zu erreichen und so ihren Gewinn zu maximieren.

Die Beziehungen konnten vielfältige Formen annehmen: Die Theater warben für Produkte und Unternehmen, Warenhäuser und Theaterateliers hielten Aktien an Theaterbetrieben, verkauften Billetts und bedienten sich bei der Inszenierung ihrer Waren der Strategien des Theaters. Das gilt ebenso für die Modeindustrie, die dem Theater die Modenschau abschaute sowie Bühne und Zuschauerraum als Laufsteg nutzte, wovon auch die Theater profitierten. Die wirtschaftlichen Beziehungen spielten sich also nicht dezent im Hintergrund ab. Vielmehr hatten sie einen unmittelbaren Einfluss auf das Geschehen auf der Bühne, die, angefangen mit der Einführung des Reklamevorhangs, nach der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre hinein ein wichtiges Werbemedium war.

[588] Grünwald und Löhner-Beda, Ball im Savoy, S. 28.
[589] Jacobsohn, Das Theater der Reichshauptstadt, S. 23; Colze, Berliner Warenhäuser, S. 8.

Das Unterhaltungstheater nutzte das Warenhaus als Schauplatz und seine Angestellten als Charaktere, kleidete seine Schauspieler nach der neuesten Mode und teilte dem Publikum auf dem Programmzettel mit, von welchen Firmen es Kostüme und Ausstattung bezog. Bei manchen Schauspielern, Teilen des Publikums und vielen Kritikern sorgte dies immer wieder für Unmut. Letztlich konnten sie die Kommerzialisierung jedoch nicht aufhalten, die für die Theater ebenso wie für viele Schauspieler profitabel war. Auch viele Zuschauer erwarteten, von der Bühne über neue Trends unterrichtet zu werden. Mit der Klassifizierung dieser Inszenierungen als Werbung ist zugleich bereits angedeutet, dass Konsum nicht neutral oder gar kritisch, sondern weitgehend affirmativ inszeniert wurde. Die um 1900 verbreitete Feindschaft gegen Reklame und Warenhaus war allenfalls zwischen den Zeilen präsent – oder wenn sich Protest gegen die Werbung auf der Bühne regte. Die engen wirtschaftlichen Beziehungen zum Einzelhandel und zur Modeindustrie ließen andere Sichtweisen kaum zu. Allein das Melodrama bildet hier eine Ausnahme.

Trotzdem lässt sich die Präsenz von Reklame, Warenhaus und Mode auf der Bühne nicht allein durch wirtschaftliche Interessen erklären. Denn einerseits griff auch das Melodrama diese Themen auf, andererseits thematisierte das populäre Musiktheater auch Moden, bei denen es keinen ökonomischen Hintergrund gab. Ein noch wichtigeres Motiv war offensichtlich das Streben nach Aktualität. Indem das Theater aktuelle Phänomene auf die Bühne brachte, stellte es seine eigene Aktualität unter Beweis und damit seine gesellschaftliche Relevanz. Dass es gerade diese Phänomene herausgriff, lag daran, dass in ihnen die Moderne anschaulich und greifbar wurde. Da die Reklame für Kommerzialisierung und die Demokratisierung des Massenkonsums stand, diente sie als „eine Chiffre der Moderne" überhaupt.[590] Die Warenhäuser waren als „archetypal sites of modernity" Orte, an denen die Umwälzungen der Moderne, allen voran die Geburtswehen der Konsumgesellschaft, genauso aber auch neue Entwürfe von Geschlechteridentitäten sichtbar wurden.[591] Ähnliches gilt für die Mode, die geradezu als Synonym für die Moderne stand und die von Soziologen wie Werner Sombart und Georg Simmel als zentrales Phänomen ihrer Zeit behandelt wurde.[592] Desgleichen verkörperten neue Medien, technische Innovationen und musikalische Stile Modernität.[593] Im Gegensatz zu vielen Intellektuellen, die solche Entwicklungen kritisch beurteilten und den kulturellen Niedergang beschworen, vermittelte das Theater ein auffällig positives Bild dieser Phänomene und somit der Moderne selbst. Erst

[590] Lamberty, Reklame in Deutschland, S. 36.

[591] Nava, Modernity's Disavowal, S. 46; siehe auch Spiekermann, Das Warenhaus.

[592] Vgl. Sombart, Wirthschaft und Mode; Simmel, Philosophie der Mode, insbes. S. 9–11; siehe auch König, Geschichte der Konsumgesellschaft, S. 388–390; König, Konsumkultur, S. 150–152; Bertschik, Mode und Moderne, S. 7–12.

[593] Vgl. Schweinitz (Hrsg.), Prolog vor dem Film, S. 146; Dümling, Symbol des Fortschritts; Overy, Heralds of Modernity; ähnlich Rieger, Technology and the Culture of Modernity, S. 276.

in der Zwischenkriegszeit mischten sich – in Berlin wie in London – deutlichere Moll-Töne in die Repräsentation dieser Themen ein.

Die Bedeutung des Theaters wird noch dadurch unterstrichen, dass sich Warenhäuser und Modeindustrie bei der Präsentation ihrer Waren eng an ihm orientierten, wobei sie mitunter sogar einzelne Inszenierungsstrategien und Elemente übernahmen. Wer immer irgendetwas öffentlich aus- oder darstellte, suchte und fand im Theater ein Vorbild. Dass sie aber darüber hinaus das Theater als Werbemedium nutzten, zeigt, dass sie ihre Konsumenten im Theater vermuteten und welche gesellschaftliche Reichweite sie ihm zubilligten. Die Medien, die das Theater ablösten, knüpften daran an. So kann man im Reklamevorhang einen direkten Vorläufer des Werbespots sehen und im *Fest der Reklame* und *Our Miss Gibbs* erste Experimente im Product-Placement. Das 20. Jahrhundert entwickelte diese Formen weiter, schuf auf diesem Gebiet aber überraschend wenig Neues.

Fazit

Am Anfang dieses Buches stand die Beobachtung, dass deutsche und britische Kritiker um 1900 die Theaterkulturen Londons und Berlins als äußerst unterschiedlich, wenn nicht sogar unvergleichbar wahrnahmen. Diese Wahrnehmung schien sich allerdings mehr einer selektiven Betrachtungsweise und der Entfremdung zwischen den beiden Nationen im Zeichen des deutsch-britisch Antagonismus zu verdanken als konkreten Beobachtungen. Wie der systematische Vergleich der beiden Theaterlandschaften ebenso wie die Analyse des Austausches und der Bühnenrepräsentationen gezeigt hat, war das kommerzielle Unterhaltungstheater in den zwei Metropolen tatsächlich sehr ähnlich organisiert, es hatte mit ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, auf die es auf ähnliche Weise reagierte und schließlich war auch die gebotene Unterhaltung durchaus verwandt.

Nachdem sich die beiden Theaterlandschaften über mehrere Jahrzehnte hinweg einander angeglichen hatten, begannen sie sich jedoch in der Zwischenkriegszeit erneut auseinanderzuentwickeln. Während der preußische Staat mit der Übernahme der Hoftheater als Staatstheater einen Paradigmenwechsel einleitete, änderte sich in London kaum etwas an der grundsätzlich kommerziellen Ausrichtung des Theaters. Heute gehören weit mehr als die Hälfte der Londoner Theater – alle von ihnen im West End – einem von vier großen Konzernen.[1] In Berlin dagegen beruht der Theaterbetrieb weitgehend auf Subventionen durch das Land Berlin. Es fördert 27 Theater mit insgesamt über 215 Millionen Euro. Zwar gibt es inzwischen wieder eine Reihe privat geführter kommerzieller Theater, selbst diese aber werden zum Teil durch das Land Berlin unterstützt.[2] Der britische Staat hingegen subventioniert das Theater des gesamten Landes über das Arts Council mit gerade einmal 106 Millionen Pfund.[3] Während Berliner Bühnen oft zu Hundert Prozent von der öffentlichen Hand getragen werden, sind in London selbst subventionierte Bühnen wie das National Theatre gezwungen, über drei Viertel ihrer Ausgaben selbst zu erwirtschaften.[4] Demnach spielt heute innerhalb der hoch subventionierten Kulturlandschaft Berlins das kommerzielle Theater dieselbe Rolle, die dem subventionierten Theater in der kommerziellen Kulturlandschaft Londons zukommt. Paradoxerweise ist damit weitgehend jener Zustand eingetreten, den die deutschen Kritiker um 1900

1 Delfont Mackintosh Ltd. (7 Theater), The Really Useful Group (6), The Ambassador Theatre Group (10), Nimax Theatres (5 Theater), vgl. http://www.londontheatredirect.com/post/408/london-theatre-ownership.aspx [31. 8. 2013].

2 Vgl. Theater und Theaterförderung, http://www.berlin.de/sen/kultur/theater-oper-und-tanz/theater [31. 8. 2013]; Jahresbericht Theater/Orchester per 31. 12. 2012, http://www.parlament-berlin.de/ados/17/Kult/vorgang/k17-0099-v.pdf. [31. 8. 2013].

3 Vgl. Regularly Funded Organisations. Key Data from the 2011/12 Annual Submission November 2012, http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/RFO_report2012.pdf [31. 8. 2013]; siehe auch Cogo-Fawcett, Relationships between Subsidised and Commercial Theatre.

4 Vgl. http://www.nationaltheatre.org.uk/discover-more/welcome-to-the-national-theatre/about-the-national-faqs/finance-faqs [31. 8. 2013].

zu beobachten meinten. Dazu haben nicht zuletzt sie selbst durch ihr Eintreten für die Übernahme der Theater durch den deutschen Staat manches beigetragen.

Abschließend gilt es nun, die Ergebnisse der Studie Revue passieren zu lassen, wobei das Schwergewicht auf fünf Punkten liegt: erstens dem Vergleich zwischen Berlin und London, zweitens dem kulturellen Austausch zwischen beiden Metropolen, drittens dem Verhältnis zwischen Kunst- und Unterhaltungstheater sowie zwischen dem Theater und anderen Medien, viertens den Interdependenzen zwischen Strukturen, Praktiken und Repräsentationen sowie fünftens der Repräsentation der Moderne auf der Bühne.

London und Berlin

Die Ausgangsbasis, von der aus sich das kommerzielle Unterhaltungstheater in London und Berlin entwickelte, war denkbar verschieden. Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts kam es jedoch, ausgehend von der Liberalisierung der Theatergesetzgebung 1843 in Großbritannien und 1869 in Preußen und aufgrund der wirtschaftlich guten Lage, zu einem Theaterboom, der zu einer zunehmenden Angleichung führte. In der Folgezeit ließ sich fast jede Entwicklung, die in einer der beiden Städte in Erscheinung trat, mit meist nur geringer Verzögerung auch in der anderen beobachten.

Das gilt, erstens, für die staatliche *Reglementierung* der Theater. Obwohl die Überwachung der Theater und die Zensur der Theaterstücke in London und Berlin unterschiedlichen Institutionen (dem Lord Chamberlain beziehungsweise der Polizei) oblag, waren sie in ihren Auflagen und Kriterien sehr ähnlich. Es gilt, zweitens, für die *Konzentration* der Theater in einem zentral gelegenen Theater- und Vergnügungsviertel. Noch wichtiger war, drittens, die *soziale Ausdehnung* der Theaterunterhaltung aufgrund der gestiegenen Zahl der Theater und der stabilen Billettpreise bei wachsenden Realeinkommen. Allerdings partizipierte die Arbeiterschaft in beiden Städten nur sehr eingeschränkt am kommerziellen Theater. Dessen wichtigste Klientel waren die Mittelschichten, weshalb von einer ‚Vermittelschichtung' des Theaters gesprochen wurde. Sie nahm in London Züge eines Top-down-, in Berlin eines Bottom-up-Prozesses an. Einher mit der Ausweitung der Theaterunterhaltung ging, viertens, dessen *Kommerzialisierung*. Zwar reicht diese bis in die frühe Neuzeit zurück, als Theaterunterhaltung zum ersten Mal kommerziell angeboten wurde, im Lauf des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts nahm sie aber eine völlig neue Qualität an. Damit hing, fünftens, ein Prozess eng zusammen, der zeitgenössisch oft als *Industrialisierung* charakterisiert wurde und der die zunehmende Arbeitsteilung und Spezialisierung der Autoren, Komponisten und Theater sowie die Standardisierung des Arbeitsprozesses beschrieb. Daneben kam es, sechstens, zu einer *Professionalisierung* der bei den Theatern tätigen Berufsgruppen. Überdies rekrutierten sich die Schauspieler nun immer seltener aus Schauspielerfamilien und immer häufiger aus den Mittelschichten, sodass auch dahin gehend eine Vermittelschichtung zu konstatieren ist.

Nicht zu vergessen ist als siebter und letzter Prozess die *Internationalisierung* des Theaters, auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird.

Alle diese Prozesse prägten das kommerzielle Unterhaltungstheater sowohl in Berlin als auch in London, wenngleich sie nicht immer zeitgleich abliefen oder dieselben Formen annahmen. Die Kommerzialisierung begann in London früher als in Berlin und war in Großbritannien nie so umstritten wie in Deutschland. Im Gegenzug organisierten sich hier Gewerbe und Arbeitnehmerschaft früher als in Großbritannien. Doch selbst die auffälligsten Unterschiede wie das Hoftheater oder die *actor-manager* ändern wenig an dem Gesamteindruck, dass das Theater in den beiden Metropolen bis zum Ersten Weltkrieg weitgehend ähnliche Gestalt angenommen hatte.

Von ungleichen Ausgangspunkten gestartet, glichen die Theaterlandschaften Londons und Berlins sich in den Jahrzehnten zwischen 1880 und 1914 einander kontinuierlich an. Auch noch in der Zwischenkriegszeit finden sich viele Parallelen, wie die Rationalisierung der Betriebe, die Herausbildung von Konzernen und Kartellen oder der Kampf gegen die Vergnügungssteuer. Doch mit der Aufhebung der Zensur und der Übernahme der Hoftheater durch den preußischen Staat begann ein Prozess, der erneut zu einer Auseinanderentwicklung führte. Nach 1933 wurden dann auch noch die übrigen Privattheater gleichgeschaltet. Das System des subventionierten Staatstheaters wurde nach 1945 in der DDR wie auch in der Bundesrepublik übernommen und besteht bis heute fort. In Großbritannien hingegen wurde die kommerzielle Organisation des Theaters nie wirklich infrage gestellt. Allerdings begann auch der britische Staat während des Zweiten Weltkrieges stärker in den kulturellen Sektor einzugreifen, etwa mit der Gründung des Council for the Encouragement of Music and the Arts, aus dem später das Arts Council of Great Britain hervorging. Damit war zugleich der Weg geebnet für die Gründung des National Theatre und der Royal Shakespeare Company in den 60er Jahren, die beide durch den britischen Staat subventioniert werden.

Mit London und Berlin standen die Hauptstädte zweier Nationen im Mittelpunkt der Studie, deren mediale und politische Kultur in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg lange als sehr unterschiedlich bewertet wurde. Das Theater schien diese Gegensätzlichkeit zu versinnbildlichen. Wer nach Belegen sucht, die für die Entfremdung zwischen Großbritannien und Deutschland sprechen, wird rasch fündig: in der überheblichen Attitüde deutscher Kritiker gegenüber dem Londoner Theater, in der Wahrnehmung der Internationalisierung als Invasion oder im Eintreten für den Imperialismus. Wer umgekehrt nach Belegen für deutsch-britische Kooperation und gegenseitige Befruchtung sucht, braucht ebenfalls nicht lange zu suchen, um Beispiele zu finden für enge Kontakte und regen kulturellen Austausch sowie Theaterstücke, die Invasionsängste karikierten oder Friedenssehnsucht zum Ausdruck brachten.

Die kulturellen Gemeinsamkeiten zwischen Berlin und London belegen, dass Deutschland und Großbritannien in der Zeit der langen Jahrhundertwende einander ähnlicher waren als die Geschichtswissenschaft lange im Zeichen der Meistererzählungen vom deutschen Sonderweg und vom ‚Anglo-German Anta-

gonism‘ angenommen hat. Damit schließt *Inszenierte Moderne* an die neuere Forschung zu den deutsch-britischen Beziehungen an, die „bemerkenswerte Gemeinsamkeiten zwischen beiden Ländern“ herausgearbeitet hat.[5] Sie geht jedoch insofern über diese hinaus, als sie außerdem einen intensiven Austausch nachweisen kann.

Austausch

Die Gemeinsamkeiten, die der Vergleich zutage gefördert hat, verweisen auf umfassende transnationale Prozesse, die nicht nur für die beiden Metropolen und ihre jeweiligen Theaterlandschaften Relevanz beanspruchen können. Die Liberalisierung der Theatergesetzgebung, die Ausdehnung der Publikumskreise oder die Kommerzialisierung des Theaters waren wie auch die ihnen zugrunde liegenden politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Prozesse transnationaler Natur und ereigneten sich zeitversetzt und mit lokalen Variationen in vielen Metropolen. Parallel zur Angleichung nahmen Ausmaß und Intensität grenzüberschreitender Kontakte zu. Wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, beschränkte sich die Globalisierung bereits damals nicht auf die Wirtschaft, sondern erfasste auch schon die Kultur – vor allem jene Sektoren der Kultur, die ökonomischen Gesetzen gehorchten. Dabei lassen sich drei Formen des Austausches unterscheiden: die Beobachtung des Anderen, der unmittelbare Austausch in Form von persönlichen Kontakten, Gastspielen, Tourneen und fremdsprachigen Theatern sowie der mittelbare Austausch durch den Import von Stücken.

Zentral für die gegenseitige Wahrnehmung waren Journalisten, die über das Theater der jeweils anderen Metropole berichteten. Dies erlaubte über Entwicklungen im Ausland auf dem Laufenden zu bleiben und zu verfolgen, ob es anderenorts erfolgreiche Stücke gab, die sich zur Adaptation eigneten. Noch wichtiger waren persönliche Kontakte zwischen den Theaterpraktikern. Die Direktoren bereisten auf der Suche nach neuen Stücken und Attraktionen kontinuierlich die ausländischen Metropolen, luden von dort Stars und Ensembles zu Gastspielen ein oder schickten eigene Ensembles auf Tournee. Trotz der Sprachbarriere traten keineswegs nur berühmte Stars im Ausland auf, auch manchen weniger bekannten Schauspielerinnen und Schauspielern gelang es dort, Engagements zu finden oder dauerhaft Karriere zu machen. Größer noch war der personelle Austausch im Bereich von Musik und Tanz. Viele Komponisten arbeiteten einige Zeit an Theatern in anderen Ländern und dasselbe galt für Choreographen und Tänzer. So überrascht es nicht, dass das Gaiety Theatre einen deutschen Dirigenten, das Metropol-Theater einen britischen Ballettmeister beschäftigte. Und schließlich unterhielten auch die Theaterverlage und -ateliers Filialen im Ausland.

Theatertourneen waren eine weitere unmittelbare Form des Austausches, sie führten allerdings selten über den heimischen Sprachraum hinaus. Auch nahmen

[5] Bösch, Öffentliche Geheimnisse, S. 470; siehe auch Geppert und Gerwarth (Hrsg.), Wilhelmine Germany and Edwardian Britain; Rüger, Revisiting the Anglo-German Antagonism.

sie in Großbritannien einen wesentlich größeren Stellenwert ein als auf dem Kontinent. An West End-Theatern konzipiert und einstudiert, traten *touring companies* zunächst in den Vororten auf, dann in den Provinzen und schließlich in vielen Städten des britischen Empires. Auch die USA wurden regelmäßig von britischen Tourneen besucht. Nach dem Ersten Weltkrieg verstärkte sich dann der transatlantische Austausch, insofern nun vermehrt Ensembles aus den USA nach Europa kamen. Fremdsprachige Theater fielen demgegenüber quantitativ kaum ins Gewicht, dennoch ist es bemerkenswert, dass sich ein Deutsches Theater über mehrere Jahre hinweg in London halten konnte und dass es in Berlin immer wieder Ansätze zur Gründung eines englischen Theaters gab.

Während es persönliche Kontakte über die Ländergrenzen hinweg ebenso wie Gastspiele bereits im 18. Jahrhundert gegeben hatte, war die große Zahl der Stücke, die in der Zeit der langen Jahrhundertwende zwischen den Metropolen ausgetauscht wurde, ein Novum. Erfolgreiche Stücke waren binnen kurzer Zeit in nahezu sämtlichen europäischen Hauptstädten zu sehen. London und Berlin waren dabei nur zwei Städte eines weltweiten Metropolennetzwerks, zu dem neben Paris, Wien und New York noch viele weitere – auch koloniale – Städte gehörten. Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts dominierten Paris und Wien das populäre Musiktheater. Sie blieben zwar auch danach wichtige Theatermetropolen, die großen Exporterfolge kamen nun jedoch eher von der Themse oder der Spree. Schon vor dem Ersten Weltkrieg erschien mit New York ein neuer Akteur auf der Bühne, der in der Zwischenkriegszeit zunehmend wichtiger wurde.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass das Unterhaltungstheater seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert einen Prozess der Internationalisierung durchmachte, den selbst der Erste Weltkrieg nur vorübergehend unterbrach. Schon in den zwanziger Jahren erreichte der Austausch wieder den Umfang der Vorkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg markierte demgegenüber eine weitaus einschneidendere Zäsur. Das Berliner Unterhaltungstheater spielte danach nicht annähernd mehr die Rolle, die es bis 1933 innegehabt hatte. Das verweist zugleich auf die Triebkräfte des Austauschs: Er wurde begünstigt dadurch, dass das Reisen kostengünstiger, einfacher und schneller geworden war, sein eigentlicher Motor aber war das Streben nach Gewinn. Theaterdirektoren sahen im Ausland einen Markt, auf dem sie sich mit Attraktionen und Stücken versorgen oder ihre eigenen Produkte absetzen konnten. Wo Theater subventioniert angeboten wird und somit der kapitalistischen Logik entzogen ist, entfällt auch der Konkurrenzdruck. Die Zerstörung des Geschäftstheaters führte so zu einer Provinzialisierung des Berliner Theaters insgesamt. Heute sind viele Erfolge aus London und New York auch in Berlin zu sehen, der umgekehrte Fall aber, der Transfer eines Berliner Unterhaltungsstücks an den Broadway oder ins West End ist kaum vorstellbar.

Populäres Theater

Der Begriff populäres Theater wurde in dieser Studie in zweifacher Hinsicht verwendet: zum einen für ein Theater, das ein breites heterogenes Massenpublikum

erreichte und das, zum anderen, von Zeitgenossen und Nachwelt vom Kunsttheater abgegrenzt wurde, von dem es sich auch selbst absetzte. Diese Unterscheidung hatte unmittelbare Auswirkungen auf den Theaterbetrieb, etwa wenn der Staat Oper und Tragödie zum Monopol der Hoftheater beziehungsweise der *patent theatre* erklärte, wenn er zwischen Theater und Varieté differenzierte, wenn er manche Theater subventionierte, während er anderen eine Lustbarkeitssteuer abverlangte, oder wenn die Zensur Dramen und unterhaltende Stücke unterschiedlichen Maßstäben unterwarf.

Die Unterscheidung zwischen Kunst und Unterhaltung wurde vor allem von der Theaterkritik forciert. So konnte sich Rudolf Bernauer „nicht erinnern, über […] populäre Amüsiertempel wie etwa das Metropol- oder Thalia-Theater eine von Schlenther oder Kerr verfaßte Kritik gelesen zu haben“.[6] Auch in den bedeutenden Theaterzeitschriften der Epoche fand das kommerzielle Unterhaltungstheater kaum Erwähnung. Über die Premieren von Operetten und Revuen berichteten die großen Tageszeitungen zwar in der Regel, doch nur selten schickten sie die erste Kritikergarde.[7] Dass in London renommierte Kritiker zumindest gelegentlich – wenngleich nicht ohne einen gewissen Snobismus – über Musical Comedies schrieben, belegt die weniger rigide Trennung zwischen Kunst- und Unterhaltungstheater in Großbritannien. Dessen ungeachtet erinnerte sich George Edwardes, als er sein 25jähriges Jubiläum als Direktor des Gaiety Theatre beging, nicht ohne Bitterkeit jener Kritiker, die ihm vorwarfen, das britische Theater zerstört zu haben.[8] Das Unterhaltungstheater machte aus der Not eine Tugend und positionierte sich selbstbewusst gegen das Kunsttheater, etwa indem es dieses parodierte.[9]

Trotz der Tendenz, sich voneinander abzugrenzen, gab es zwischen dem Kunst- und Unterhaltungstheater aber auch einen regen Austausch. Parodien avantgardistischer Inszenierungen sind an sich bereits ein Beleg für deren Rezeption auf der populären Bühne. Überdies setzten sie voraus, dass das Publikum die Originale kannte oder zumindest von ihnen wusste, da es sonst die Anspielungen nicht verstanden und damit auch nicht als lustig empfunden hätte. Das lässt darauf schließen, dass sich die einzelnen Theater nicht an klar abgegrenzte Publikumssegmente richteten, sondern dass erhebliche Überlappungen bestanden.

Umgekehrt ließ sich das Kunsttheater immer wieder von der populären Bühne inspirieren. Vor allem jene, meist der politischen Linken zugehörigen Theaterma-

6 Bernauer, Das Theater, S. 314.

7 Vgl. Pem, Und der Himmel hängt voller Geigen, S. 172.

8 Vgl. The George Edwardes Jubilee. Quarter of a Century at the Gaiety, The Era, 2. 12. 1911, S. 15.

9 Vgl. Kracauer, Jacques Offenbach; Short und Compton-Rickett, Ring up the Curtain, S. 22–35; Schoch, Victorian Theatrical Burlesques, insbes S. xxxvii–xxxix. Die Revuen des Metropol-Theaters enthielten stets eine Parodie auf eine aktuelle Inszenierung, meist von Max Reinhardt, so etwa von *Frühlings Erwachen* in Das muß man seh'n!, 8. Bild, 4. Scene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3915 und von *König Ödipus* in Die Nacht von Berlin, 5. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 5140; siehe auch Völmecke, Die Berlin Jahresrevuen, S. 111–118; Jelavich, Performing High and Low, S. 226–228.

cher, die in der Zeit der Weimarer Republik ein Massenpublikum ansprechen und politisch mobilisieren wollten, orientierten sich am Unterhaltungstheater. Das trifft zuallererst auf Erwin Piscator zu, der mit der Revue eine Gattung des populären Theaters aufgriff, gleichzeitig aber peinlich darum bemüht war, sich von diesem abzugrenzen. Seine „[p]olitisch-proletarische Revue" sollte allerdings nichts gemein haben mit der von Charell, Haller und Klein „aus Amerika und Paris importierten Schauform".[10] Ähnlich äußerte sich Kurt Weill, wenn er zugab, dass er und Brecht bei der *Dreigroschenoper* die Operetten-Form gewählt hatten, um einen „Einbruch in eine Verbrauchsindustrie" zu schaffen und ein Publikum zu erreichen, „das uns entweder gar nicht kannte, oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht".[11] Wie diese Beispiele illustrieren, waren avantgardistische Theatermacher der Weimarer Zeit hin- und hergerissen zwischen bornierter Ablehnung und heimlicher Bewunderung für das Populärtheater.

Austausch gab es nicht nur zwischen London und Berlin und zwischen den Sphären von hoch und nieder, sondern auch zwischen den Unterhaltungsmedien und -sparten. Generell lassen sich vier Formen von Intermedialität unterscheiden: erstens der personelle Austausch; zweitens die Modellfunktion eines Mediums, wenn etwa dessen Produktions- und Distributionswege, Strukturen oder Präsentationsformen imitiert wurden; drittens eine Lieferantenfunktion, wenn neue Medien Stoffe des Theaters aufgriffen; und viertens die gegenseitige Thematisierung.

Die ältesten Beziehungen unterhielt das Theater zur Presse. Für nicht wenige Dramatiker und manchen Direktor führte der Weg zum Theater über den Journalismus. Die Zeitungen wiederum berichteten ausführlich über alle Aspekte des Theaterlebens, insbesondere über die Premieren. Darüber hinaus gab es eine ganze Reihe von Fachperiodika sowie illustrierte Journale, die ein breites Publikum erreichten. Umgekehrt bediente sich das Theater bei der Presse, wenn es dieser Stoffe und Charaktere entlieh und es revanchierte sich dafür, indem es die Presse auf der Bühne zum Thema machte.

Gespannter waren die Beziehungen zwischen dem Theater einerseits, Varieté, Film und Radio andererseits. Die neuen Massenmedien orientierten sich in vielen Aspekten an der bestehenden Unterhaltungsindustrie, ablesbar schon an der Architektur der Varietés und Kinopaläste, die sich oft kaum noch von Theatern unterscheiden ließen. Aber auch inhaltlich verdankten Film und Radio dem Theater so manches, etwa wenn sie bekannte Stücke adaptierten oder wenn das Radio Theatervorstellungen live übertrug. Auf Seiten der Theaterindustrie rief jedes neue Massenmedium zunächst eine Abwehrreaktion hervor. Binnen kurzer Zeit schlossen die Theaterdirektoren dann jedoch meist ihren Frieden mit den neuen

[10] Piscator, Das politische Theater, S. 60; siehe auch Hasche, Bürgerliche Revue und ‚Roter Rummel'; Simhandl, Theatergeschichte, S. 238–240.
[11] Zit. n. Westermeyer, Die Operette im Wandel des Zeitgeistes, S. 176.

Medien, wenn sie feststellten, dass diese ihnen nicht die Kundschaft entzogen, sondern im Gegenteil oft sogar eine Werbefunktion erfüllten. Begleitet wurde dieser Annäherungsprozess von einem personellen Austausch, der nicht nur die Schauspieler, sondern auch Regisseure, Produzenten und Direktoren einschloss. Auch machte das Theater Varieté, Kino und Radio selbst zum Thema auf der Bühne – mitunter sogar ganz unmittelbar, wenn es Filmeinspielungen in seine Inszensierungen integrierte.

Wie diese Beispiele zeigen, greift es zu kurz, ein Medium oder eine Unterhaltungssparte isoliert von anderen zu betrachten, da es vielerlei Übergänge, Überschneidungen und Kooperationen gab. Das Theater fungierte als Scharnier zwischen der Medienlandschaft des 19. und jener des 20. Jahrhunderts, indem es traditionelle Bühnenunterhaltung in eine moderne, kommerzielle Vergnügungsindustrie transformierte, die ein Massenpublikum erreichte und indem es neuen Medien als Vorbild diente, die in Anlehnung wie Abgrenzung zu ihm zu eigenen Formen fanden. Kino und Radio konstituierten sich nicht im luftleeren Raum, sondern allmählich in einer bereits existierenden Medienlandschaft. Für das Theater gilt, dass „kein Medium dasselbe geblieben ist in einer neuen Medienkonstellation".[12] Obwohl es Theater nach wie vor gibt, hat es seine mediale Vorbildfunktion, seinen Stellenwert in der populären Kultur und damit auch viel an gesellschaftlicher Bedeutung eingebüßt.

Strukturen, Praktiken, Repräsentationen

In der Einleitung wurde die Forderung formuliert, Modernisierung und Moderne, Strukturen, Praktiken und Repräsentationen nicht als voneinander unabhängige, sondern als auf vielen Ebenen miteinander verknüpfte Aspekte zu betrachten. Am offensichtlichsten war der Einfluss der Strukturen und Praktiken auf die Repräsentationen im Bereich der Politik, übte die Zensur doch einen erheblichen Einfluss darauf aus, was auf der Bühne gesagt und gezeigt, vor allem aber nicht gesagt und gezeigt werden konnte. Neben Religion und Sexualität galt dabei die Politik selbst als ein besonders sorgsam zu überwachender Themenbereich. Dabei blieb es in Großbritannien bis zur Abschaffung der Zensur 1968. Für Berlin war der paradoxe Befund zu konstatieren, dass es der Zensur vor dem Ersten Weltkrieg nicht gelang alle Anspielungen auf Politiker und politische Ereignisse zu unterdrücken, dass ihre Aufhebung aber aufgrund des politischen Klimas in der Weimarer Republik nicht zu einer Politisierung des Unterhaltungstheaters führte. Wie daran abzulesen ist, kam der Selbstzensur der Theater aus Rücksicht auf ihr Publikum oft noch eine größere Bedeutung zu als der offiziellen staatlichen Zensur.

Weniger unmittelbar, doch unübersehbar war der Einfluss der Lage der Theater auf die Repräsentation von Räumen auf der Bühne. Gattungsbezeichnungen wie *West End* Musical Comedy, *Broadway* Musical und *Boulevard* Komödie verweisen ebenso wie die *Wiener* und *Berliner* Operette auf die engen Verbindungen zur je-

[12] Schanze, Mediengeschichte der Diskontinuität, S. 201.

weiligen Metropole. Bereits der Standort eines Theaters konnte eine programmatische Idee zum Ausdruck bringen, vor allem aber beeinflusste er die Auswahl von Gattungen und Stücken. So fällt auf, dass Melodramen eher von Bühnen im proletarischen Osten Londons und Berlins gespielt wurden, jene im West End und an der Friedrichstraße hingegen überwiegend populäres Musiktheater boten. Während Operetten und Musical Comedies selten in Gebiete außerhalb des Vergnügungsviertels vordrangen und die Stadt als eine Mischung aus Konsumtempel und Vergnügungspark porträtierten, spielten die meisten Melodramen in proletarisch-kleinbürgerlichen Vierteln und thematisierten eher negative Aspekte der Urbanisierung.

Dass das Publikum einen erheblichen Einfluss auf die gebotene Unterhaltung hatte, galt um 1900 als Allgemeinplatz.[13] Der Erfolg von George Edwardes und Richard Schultz lässt sich unter anderem darauf zurückführen, dass sie mit dem Publikumsgeschmack bestens vertraut waren und ihn an die oberste Stelle stellten. „[I]f you do not offer suitable wares, nobody calls after the second time to buy", formulierte Edwardes prägnant seine Philosophie.[14] Wenn eine Szene nicht den erhofften Applaus erhielt oder gar missfiel, wurde sie ohne zu zögern gestrichen. Um die Publikumsreaktionen besser studieren zu können, soll Edwardes bei Premieren sogar in der ersten Reihe seines Theaters mit dem Rücken zur Bühne gesessen haben.[15] Seine Aufführungen überarbeitete er kontinuierlich und ergänzte sie durch neue Szenen und Songs. Mitunter fügte er in eine laufende Musical Comedy innerhalb eines halben Jahres zehn neue Nummern ein. Die *Era* führte deshalb seinen Erfolg auch darauf zurück, dass er kontinuierlich an seinen Inszenierungen feilte.[16] Aufgrund der Zensur war es in Berlin schwieriger, laufende Stücke zu aktualisieren. Dass Richard Schultz dies bei seinen Jahresrevuen wenigstens versuchte, zeigen die Mahnungen der Polizei, in denen Veränderungen am Text bemängelt wurden. Auch für das Metropol-Theater galt, wie ihm Julius Bab bescheinigte, dass hier in der Tat „kein Einzelner, sondern wirklich das Publikum […] Autor ist".[17] Durch sein Erscheinen oder Fernbleiben, seinen Applaus oder seine Unmutsbekundungen hatte es einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf die Bühnenunterhaltung.

Die Auswirkungen struktureller Faktoren werden nicht zuletzt bei der Darstellung des Konsums besonders deutlich. Wie herausgearbeitet wurde, unterhielten die Geschäftstheater gute Kontakte zu Warenhäusern und der Modeindustrie, insbesondere Operette und Revue hingen „aufs engste mit der ökonomischen Sphäre

[13] Vgl. Köberle, Die Theater-Krisis, S. 25; Hahn, Das deutsche Theater, S. 80; Linsemann, Die Theaterstadt Berlin, S. 94–97; Scherl, Berlin hat kein Theaterpublikum; Jacobsohn, Das Theater der Reichshauptstadt, S. 6; Seelig, Geschäftstheater oder Kulturtheater?, S. 1; Weiss, Deutsche Theaterverhältnisse, S. 34–44.
[14] A Chat with George Edwardes, The Era 18. 4. 1903, S. 15.
[15] Vgl. Bloom, Curtain Call, S. 123; Hyman, The Gaiety Years, S. 89.
[16] ‚The Cingalee' at Daly's, The Era 12. 11. 1904, S. 17; ähnlich Archer, The Theatrical ‚World' of 1896, S. 303.
[17] Vgl. Julius Bab, Metropol-Theater, Die Schaubühne 1 (1905), S. 256–258, hier S. 257.

der Zirkulation zusammen, und zwar, genauer, mit der Konfektionsbranche“, wie Adorno beobachtete.[18] Deshalb kann es nicht überraschen, dass in Warenhausstücken der Konsum überwiegend positiv dargestellt wurde. Allenfalls die Melodramen, die in Theatern abseits der Einkaufs- und Vergnügungsviertel liefen, konnten es sich leisten, kritischer zu sein, da sie keine Beziehungen zur Konfektionsbranche unterhielten. Nicht nur das Vorhandensein, sondern auch das Fehlen materieller Beziehungen beeinflusste demnach die Repräsentationen.

Während sich die Wirkung von Strukturen und Praktiken auf die Repräsentationen leicht nachweisen lässt, verhält es sich im umgekehrten Fall sehr viel schwieriger. Doch hatte schon die Wahl der Gattung und der Stücke erhebliche Auswirkungen auf den Theaterbetrieb: Wollte ein Theater populäres Musiktheater spielen, musste es ein Orchester, einen Chor, ein Ballett und Schauspieler beschäftigen, die zugleich Sänger und Tänzer waren, was erhebliche Investitionen bedeutete. Damit diese sich amortisierten, bedurfte ein solches Theater eines zahlungskräftigen Publikums und dazu wiederum einer zentralen Lage.

Noch komplizierter zu beantworten ist die Frage, welche gesellschaftlichen Folgen die Repräsentationen hatten, das heißt, inwiefern sie die Werte und Anschauungen des Publikums nicht nur reproduzierten, sondern diese auch prägten. Das Unterhaltungstheater nahm populäre Stimmungen und Klischees auf, bettete sie aber darüber hinaus ein in Narrative, spitzte sie zu und personalisierte sie. Es schuf Identitätsangebote, die von seinem Publikum begierig aufgegriffen wurden. Die Unterhaltungstheater waren demnach nicht nur eine Quelle von Unterhaltung, sondern auch von Meinungen und Wissen: „Als Elemente einer ‚Urbanisierungsfolklore‘ reflektierten und generierten sie im engen Wechselspiel mit ihren Konsumenten Werte, Einstellungen und Verhaltensweisen für eine schnellem Wandel unterworfene Welt“, wie Martin Baumeister schreibt.[19]

Ein vielfach zu beobachtendes Stilmittel der Bühnenrepräsentationen war der Einsatz von Doppeldeutigkeiten. Vor allem, wenn es doch einmal eine Person oder Gruppe kritisch betrachtete, milderte das Theater dies auf eine Weise ironisch ab, dass die kritisierte Partei sich oft geradezu geschmeichelt fühlen konnte. Das gilt an erster Stelle – aber keineswegs nur – für die Politik. Nur selten verschrieb sich das populäre Theater einer eindeutigen Botschaft und diese war dann meist völlig unkontrovers. Verantwortlich dafür war zunächst einmal die Zensur, die die ironische Darstellung eines Themas passieren ließ, dessen ernsthafte Behandlung sie unterbunden hätte. Ambivalenz ist bis heute ein Charakteristikum populärer Unterhaltung geblieben, die sich selten explizit für oder gegen eine politische Partei oder Richtung ausspricht, eine Mission verfolgt oder ihr Publikum belehren und zu einer bestimmten Haltung bekehren möchte, obwohl sie unterschwellig sehr wohl Meinungen, Ansichten und Einstellungen transportierten kann. Umberto Eco spricht daher von einer „fundamentalen Mehrdeutigkeit“

[18] ADORNO, Leichte Musik, S. 33.
[19] BAUMEISTER, Kriegstheater, S. 16f.

populärkultureller Artefakte.[20] Neben dem Abzielen auf ein Massenpublikum und ihrer Marktförmigkeit kann Ambivalenz daher vielleicht als eines der wenigen übergreifenden Prinzipien der Populärkultur gelten. Gerade weil Populärkultur als kommerzielle Kultur ein möglichst großes Publikum ansprechen muss und deshalb niemanden ausschließen will, ist sie – wie das Unterhaltungstheater der Jahrhundertwende – fast immer politisch konservativ (im Sinne eines Eintretens für das Bestehende) und gesellschaftlich progressiv. Eine radikale Populärkultur, wie sie Piscator, Brecht oder Adorno forderten, ist deshalb ein Widerspruch in sich.

Inszenierte Moderne

Das Unterhaltungstheater in der Zeit der langen Jahrhundertwende zeichnete sich durch eine gesteigerte ‚Zeitgenossenschaft' aus. Es modernisierte sich nicht nur selbst, sondern brachte die Moderne – verstanden als historische Epoche und als die Summe der gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen dieser Epoche – auf die Bühne. Bereits in den Selbstbeschreibungen der Theater taucht der Begriff ‚modern' häufig auf. So war John Hollingshead stolz darauf, ein Theater gebaut zu haben, das „every modern architectural improvement" aufwies.[21] Desgleichen präsentierte sich das Metropol-Theater trotz seiner neobarocken Architektur als ein Theater, das „dem modernsten Geschmack Rechnung" trug.[22] Richard Schultz selbst galt als „durch und durch moderne[r] Theaterleiter".[23] Auch auf der Bühne war von ‚modern' in allen Variationen die Rede: von einer „moderne[n] Köchin", über „moderne Sünden" zu „hochmodern[er]" Kleiderung.[24] In einem „modernen Modesalon" spielte eine „hypermoderne Moderevue", während eine Kaufhausangestellte eine „moderne Grossstadtkarriere" machte.[25] Analog dazu finden sich in den Musical Comedies Wendungen wie „Modern Civilization", „modern society", „a style that's modern and free", „modern taste" und „modern craze".[26] Die Thematisierung der Moderne war jedoch weit umfassender. Wie gezeigt wurde, stellten Operetten, Musical Comedies und erst recht die Revuen beständig Bezüge zu aktuellen Ereignissen, Themen und

[20] Eco, Apokalyptiker und Integrierte, S. 78.
[21] Hollingshead, Gaiety Chronicles, S. 149; MacQueen-Pope nennt es „a very modern playhouse", MacQueen-Pope, Gaiety, S. 382.
[22] Programmheft zur Wiedereröffnung 1898/99, Stadtmuseum Berlin, unkatalogisiert.
[23] Alfred Holzblock, Eröffnung des Metropoltheaters, Berliner Lokalanzeiger, 4. 9. 1898.
[24] Ein tolles Jahr, 2. Bild, 13. Szene, TSFU, NL Freund 97/02/W172; Der Teufel lacht dazu, 1. Bild, 2. Szene, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 3620; ebd., 4. Szene.
[25] Die Nacht von Berlin, 2. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 5140; Chauffeur – in's Metropol!, 2. Akt, 1. Bild, 5. Szene, TSFU, NL Julius Freund 97/02/W174.
[26] Morocco Bound, 2. Akt, BL, MSS LCP 53523; A Gaiety Girl, 1. Akt, BL, MSS LCP 53535; The Messenger Boy, 2. Akt, 3. Szene, BL, MSS LCP 1900/1; The Quaker Girl, 2. Akt, BL, MSS LCP 1910/29, The Girl in the Taxi, 1. Akt, BL, MSS LCP 1912/37.

Moden her und benutzten Chiffren für Modernität wie Telefon, Automobil, Zeppelin und Flugzeug, das Warenhaus, das Kino oder die Mode.[27]

Eine weitere Strategie, um die Moderne auf die Bühne zu bringen, waren Personifikationen. Oft wurden Moderne und Tradition in Form zweier Figuren einander gegenübergestellt: Venus und Fräulein Chik, Volksstück und Operette („Ich bin der gute Kerl von anno dazumal" – „Und i der kecke Fratz von heut!"), Luftgott Aeolus und Luftschifferin oder Fräulein Kranzler und Fräulein Motz („Sie sind zu unmodern / Für die modernen Herrn!").[28] Solche Konfrontationen feierten jedoch nicht den Sieg der Moderne über die Tradition, der Gegenwart über die Vergangenheit und des Neuen über das Alte. Zwar stand die Figur, die die Tradition verkörperte, anfangs dem Neuen feindlich-ablehnend gegenüber, im Lauf der Handlung machte sie aber einen Anpassungsprozess durch. So reiste Aeolus nach Berlin als paradigmatischer Stadt der Moderne, wo ihn die Freuden des Großstadtlebens mit der modernen Welt aussöhnten. Ganz ähnlich verhielt es sich bei den anderen Figuren, die nach anfänglicher Verunsicherung am Ende alle ihren Frieden mit der Moderne machen. Dieselbe Strategie fand sich in einer Musical Comedy wie *The Arcadians*, in der der Großstädter James Smith auf die naiven, im Einklang mit der Natur lebenden Arkadier traf. Deren Versuch, die Londoner zu einem einfacheren Leben zu bekehren, fand zwar zunächst Anklang, am Ende aber erwies sich das Großstadtleben als attraktiver. Der fantastisch-idealisierte vormoderne Sehnsuchtsraum, den das Stück in seinem ersten Akt entwarf, diente letztlich nur dazu, die Freuden urbaner Modernität umso bunter auszumalen.[29]

Analog dazu setzte das Unterhaltungstheater bei der Inszenierung der Moderne auf eine Mischung aus Neuem und Bewährtem. So nutzte es neue technische Errungenschaften wie elektrisches Licht, Drehbühne und Filmprojektionen. Gleichwohl blieb es auf Distanz zu den ästhetischen Experimenten der Theaterreformer: Weder räumte es die Bühne leer, noch setzte es auf Menschenmassen. Vielmehr schwelgte es in prächtigen Bühnenbildern und elaborierten Kostümen. Außerdem brachte es traditionelle Formen wie Allegorien zum Einsatz. Es thematisierte also die Moderne, indem es moderne Inszenierungsmittel verwendete, ging dabei aber nie so weit, dass das Publikum sich befremdet fühlte.

Detlev Peukert machte für die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg zwei unterschiedliche Wahrnehmungsmodi in Bezug auf die Moderne aus, zum einen ein „Unbehagen an der industriegesellschaftlichen Modernisierung" und zum anderen einen „imperial auftrumpfenden Optimismus".[30] In dieser Gegenüberstellung stand das Unterhaltungstheater tendenziell auf der Seite des Optimismus. Selbst wenn es unterschwellig ein gewisses Unbehagen zum Ausdruck brachte, war es

[27] Vgl. Platt, Musical Comedy, S. 42.

[28] Donnerwetter – tadellos!, 1. Bild, 5. Szene und 8. Bild, 5. Szene LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4214; Hallo! Die große Revue, 1. Bild, LAB, A Pr. Br. Rep. 30-05-02 Nr. 4559; Chauffeur – in's Metropol!, 3. Akt, 3. Szene, TSFU, NL Julius Freund 97/02/W174.

[29] The Arcadians, BL, MSS LCP 1909/10; siehe auch Platt, Musical Comedy, S. 49–54.

[30] Peukert, Die Weimarer Republik, S. 23.

weit davon entfernt, auf die Seite der Großstadtfeinde, Antifeministen, Antisemiten, Konsum- und Technikkritiker zu treten. Vielmehr überspielte es die Ängste ironisch und zeigte, dass das Neue ebenso viel Verheißungsvolles schuf, wie es Gewohntes zerstörte, und dass eine Anpassung an die veränderte Umwelt gelingen konnte.

Für diese Haltung gegenüber der Moderne gab es zwei zentrale Gründe. Zunächst einmal war das Theater selbst ein Repräsentant der Moderne, das sich als modern verstand und auch so präsentierte. Überdies stand es aufgrund seiner kapitalistischen Organisation und seiner Ausrichtung am Massengeschmack im Kreuzfeuer bildungsbürgerlicher Kritik. Alsdann rekrutierte sich sein Publikum eben gerade nicht aus dem Bildungsbürgertum, das die Jahrhundertwende auch deshalb als Krisenzeit wahrnahm, weil es selbst eine Krise durchlief, sondern aus den neuen Mittelschichten, die von den gesellschaftlichen Öffnungs- und Dynamisierungsprozessen profitierten. Diese nahmen die Moderne im Gegensatz zu den bildungsbürgerlichen Intellektuellen, Schriftstellern und Kritikern, die bis heute unser Bild von ihr prägen, weniger als Bedrohung, denn als Chance wahr. Mithin ließe sich deshalb nicht nur für verschiedene Räume und Gesellschaften, sondern auch für verschiedene Schichten innerhalb einer Gesellschaft von unterschiedlichen ‚Modernen' sprechen.[31]

Die aufgeschlossene Haltung, die das populäre Theater in London und Berlin bis zum Ersten Weltkrieg gegenüber der Moderne an den Tag legte, wird noch deutlicher im Kontrast mit der Zwischenkriegszeit. Zwar reihte es sich keineswegs in die Phalanx der Modernekritiker ein, aber die Tendenz, negative Aspekte auszublenden, trat nun stärker zutage. Hatten vor dem Weltkrieg nahezu alle Operetten unterhalb des Personenverzeichnises und des Schauplatzes den Hinweis enthalten: ‚Zeit der Handlung: Gegenwart', tauchte diese Angabe nach dem Krieg sehr viel seltener auf. Stattdessen wählten die Librettisten nun oftmals historische, gleichsam vormoderne Zeiträume. Operetten, die in der Gegenwart angesiedelt waren, spielten meist fernab der Metropole in ländlichen oder halbfantastischen Räumen. Aus dem optimistischen Dur vor dem Krieg wurde nun ein melancholisches Moll. Das war in Großbritannien nicht anders, wie die Popularität der Lehár-Operetten und die von Nostalgie geprägten Stücke von Noël Coward zeigen.

Die veränderte Repräsentation der Moderne nach dem Ersten Weltkrieg lässt sich wiederum zumindest teilweise auf die Situation des Theaters und seines Publikums zurückführen. Während bis 1914 Unterhaltungstheater ein einträgliches Geschäft war, zeichnete sich schon kurz vor Ende des Krieges die kommende ‚Theaterkrise' ab. Zugleich hatten die Mittelschichten in Deutschland wie in Großbritannien die Empfindung, dass ihre Situation sich im Vergleich zur Vorkriegszeit verschlechtert hatte. Für viele Kommentatoren hing beides eng zusammen, führten sie doch die Krise des Theaters auf die fehlenden finanziellen Mittel der Mittelschichten zurück. Insofern entspricht nicht nur die Geschichte des

[31] Vgl. EISENSTADT, Die Vielfalt der Moderne.

Theaters, sondern auch die Repräsentation der Moderne auf der Bühne Detlev Peukerts Chronologie, derzufolge die Moderne im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zum Durchbruch gelangte und vor dem Ersten Weltkrieg ihre volle Gestalt annahm, um danach in ihre tiefste Krise zu stürzen.

Hinter den zwei Modi, die Moderne darzustellen, standen zwei verschiedene Strategien, die von ihr ausgehenden Herausforderungen zu verarbeiten. Vor dem Weltkrieg stand das Unterhaltungstheater ganz im Zeichen von Ironie und Humor – nicht zuletzt waren Operette, Musical Comedy und Revue ebenso Gattungen des Lach- wie des Musiktheaters.[32] Der Humor diente der Unterhaltung, hatte aber auch darüber hinausgehende Funktionen. Psychologen sehen in ihm eine Strategie zur „Meisterung von Leiden", wobei sie zwischen einer „Abwehrfunktion" und einer „Anpassungsfunktion" differenzieren.[33] Wenn das Theater traditionelle Figuren ironisierte und die Furcht vor Veränderungen ins Lächerliche zog, hielt es die Bedrohung auf Distanz und erlaubte es dem Publikum, über die eigenen Ängste zu lachen und diese so zu verarbeiten.

Dieses Rezept verlor mit dem Krieg, der einen zuvor nicht gekannten Leidenshorizont aufspannte, an Überzeugungskraft. An die Stelle einer Konfrontation mit der eigenen Zeit trat mit dem Rückzug in ferne Zeiten und Regionen eine neue Strategie: die Verdrängung. Präferiertes Stilmittel waren nun nicht mehr der Humor, sondern Nostalgie. Das Unterhaltungstheater erlaubte seinem Publikum, wie Siegfried Jacobsohn 1919 im Metropol-Theater überhörte, „mal eine Stunde" zu glauben, „die letzten fünf Jahre seien garnicht gewesen".[34] Indem es vergangene Welten imaginierte, half es seinem Publikum, die Gegenwart für die Dauer einer Theatervorstellung zu vergessen. Es ist diese Haltung, die dem populären Musiktheater den Vorwurf des Eskapismus eingetragen hat, den es seitdem nicht mehr losgeworden ist. Aber auch Verdrängung ist eine Strategie zur Meisterung des Leidens, denn die Verdrängung traumatischer Erfahrungen ist kein pathologisches Verhalten, sondern eine Möglichkeit, diese zu verarbeiten oder zumindest mit ihnen zu leben.

Und schließlich traten die beiden Strategien selten in Reinkultur auf. Schon vor dem Krieg wurden negative Elemente verdrängt, auch danach fehlte es nicht an Humor. Doch selbst in der Verdrängung wussten das Theater und sein Publikum, dass sie ihrer eigenen Gegenwart nicht entkommen konnten und dass eine Rückkehr in eine vermeintlich bessere Epoche unmöglich war: „Ach, die guten alten Zeiten, / Wer vermag dies zu bestreiten, / Die sind futschikato – aus, perdü und hin".[35] Das galt bald auch für das Berliner Unterhaltungstheater selbst.

Bei aller offen zur Schau gestellten Modernität stand das Unterhaltungstheater hinsichtlich doch zugleich in einer uralten Tradition des Geschichtenerzählens, die sich bis zu den frühesten Mythen zurückverfolgen lässt. Adorno und Horkhei-

[32] Vgl. KLOTZ, Bürgerliches Lachtheater.
[33] Vgl. AUCHTER, ‚Das Gelächter ist der Hoffnung letzte Waffe', S. 34.
[34] Siegfried Jacobson, Operetten-Helden, DIE WELTBÜHNE, 16. 10. 1919, S. 483.
[35] HALLER et al., Achtung! Welle 505, Nr. 13.

mer sahen nicht zufällig in der Massenkultur einen „Rückfall von Aufklärung in Mythologie".[36] Auch der französische Philosoph Roland Barthes beschrieb viele populärkulturelle Phänomene als „Mythen des Alltags".[37] Nur auf den ersten Blick erscheinen Moderne und Mythos als Gegensätze. Zwar zerstörte die Moderne tradierte Mythen, aber sie produzierte ungleich viele neue und schuf überdies mit den Massenmedien neuartige Übertragungskanäle für ihre Vermittlung. Das ist auch nicht verwunderlich, denn wie der Philosoph Hans Blumenberg feststellt, sind gerade „Zeiten mit hohen Veränderungsgeschwindigkeiten ihrer Systemzustände begierig auf neue Mythen".[38] Die Moderne als Zeit eines beschleunigten und fundamentalen Wandels in nahezu allen Bereichen des Lebens weckte eine ungeheure Nachfrage nach modernen Mythen. Diese wurden nicht länger am Herdfeuer erzählt oder zur Lyra intoniert, aber ihre Funktionen blieben vergleichbar. Blumenberg zufolge werden „Geschichten […] erzählt, um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten, aber nicht unwichtigsten Falle: die Zeit. Sonst und schwererwiegend: die Furcht".[39] Das lässt sich auf die Geschichten, die das Unterhaltungstheater auf der Bühne erzählte, übertragen. Es unterhielt und zugleich vertrieb es die Furcht vor den Umwälzungen im Zeichen der Moderne. Darüber hinaus legte es selbst auf gleich mehreren Ebenen mythische Bezüge an den Tag, wenn es antike Figuren wie Venus, Aeolus oder die Arkadier aufgriff, Allegorien verwendete und in immer wieder neuer Gestalt die immer wieder gleichen Geschichten erzählte. Handlungsschemata wie der soziale Aufstieg, die Hochzeit über Standesgrenzen hinweg, die Vorherrschaft der Männer oder die kulturelle Überlegenheit Europas hatten mythische Qualität. Mythisch waren die Erzählungen des Unterhaltungstheaters auch, insofern sie die Moderne nicht intellektuell erklärten, sondern ihr auf narrative und performative Weise Sinn verliehen. Das populäre Theater verband daher nicht nur die Medienlandschaft des 19. mit jener des 20. Jahrhunderts, sondern trug mit dazu bei, die Produktion von Mythen aus der Volkskultur in die moderne Massenmediengesellschaft zu überführen. Wenn die Populärkultur des 20. Jahrhunderts eine Mythenmaschine war, dann war das populäre Theater der Jahrhundertwende ihr Prototyp.

36 Adorno und Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S. 19.
37 Barthes, Mythen des Alltags.
38 Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 41.
39 Ebd., S. 40.

Dank

Dieses Buch ist die gekürzte und überarbeite Fassung meiner im Sommersemester 2012 am Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin vorgelegten Dissertation. Sie ist entstanden in dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung finanzierten Forschungsverbund „Theater und Fest. Zur Inszenierung von Identität und Gemeinschaft“ (2007 bis 2009) an der Freien Universität Berlin und wurde fortgeführt am Großbritannien-Zentrum der Humboldt-Universität Berlin (2009 bis 2010). Fertiggestellt wurde sie im Rahmen des an der Freien Universität Berlin und am Goldsmiths, University of London angesiedelten und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem Arts and Humanities Research Council geförderten Projekts „Popular Musical Theatre in London and Berlin, 1890–1939“ (2010 bis 2014). All diesen Institutionen bin ich zu Dank verpflichtet.

Noch größerer Dank gilt jedoch den Menschen, die diese Arbeit gefördert, begleitet und unterstützt haben. An erster Stelle sind dabei meine Betreuer*innen zu nennen. Professor Dr. Paul Nolte eröffnete mir eine einmalige Chance, als er mir eine Stelle an seinem Arbeitsbereich gab. Er hat mir große Freiheit beim Forschen und Schreiben gelassen und diese Arbeit mit einer Mischung aus Geduld und Ansporn begleitet. Von seinem Rat und dem intellektuell überaus anregenden Umfeld an seinem Arbeitsbereich habe ich sehr profitiert. Professorin Dr. Christiane Eisenberg von der Humboldt-Universität hat das Projekt nicht nur von Beginn an mit Interesse begleitet und als Zweitgutachterin fungiert, sondern mir auch als die erste Finanzierung endete für ein Jahr eine Stelle an ihrem Lehrstuhl an der Humboldt-Universität zu Berlin gegeben. Ebenfalls danken möchte ich Professor Dr. Martin Baumeister. In seinem Seminar „Krieg und Kultur“ im Sommersemester 2004 an der Ludwig-Maximilians-Universität München wurde der – wie ich damals noch nicht wissen konnte – erste Keim zu einem Projekt gelegt, das er auch danach auf vielfältige Weise unterstützte. Professor Len Platt schließlich von Goldsmiths, University of London, nahm mich in London auf seine unprätentiöse Weise unter die Fittiche. Die Zusammenarbeit mit ihm ist für mich eines der schönsten Ergebnisse des Projektes.

Längere Forschungsaufenthalte in London haben Stipendien des Deutschen Historischen Instituts – hier danke ich dessen Direktor Professor Dr. Andreas Gestrich und dessen stellvertretenden Direktor Prof. Dr. Benedikt Stuchtey – und die Society for Theatre Research ermöglicht. Ohne die vielen Archive und Bibliotheken in Berlin und London, die im Anhang ausführlich genannt sind, wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Stellvertretend danke ich Dr. Dagmar Wallach und Dr. Peter Jammerthal von der Theaterhistorischen Sammlung der Freien Universität Berlin, Sabine Preuß vom Landesarchiv Berlin, Bärbel Reissmann von der Stiftung Stadtmuseum Berlin, Kathryn Johnson von der British Library und Kristy Davis von der Mander and Mitchenson Theatre Collection.

Viele Anregungen verdankt diese Arbeit den Gesprächen mit erfahrenen Forscher*innen ebenso wie mit Nachwuchswissenschaftler*innen, insbesondere

mit Professor Peter Bailey, Dr. Kevin Clarke, Professor Jim Davis, Dr. Stefan Frey, Dr. Anselm Heinrich, Dr. Angelika Hoelger, Henning Holsten, Professor Peter Jelavich, Kerstin Lange, Professor Alan Lareau, Dr. Marion Linhardt, David Linton, Professor Dr. Peter Marx, Professor Dr. Matthias Warstat und Dr. Stefanie Watzka. Besonderen Dank schulde ich Dr. Martina Steber. Dr. Ian Clarke, Dr. Wolfgang Jansen, Professor Dr. Martin Lichtfuss, Alan Rebeck und Rexton Bunnett halfen bei der Beschaffung schwer aufzutreibender Abbildungen. Für die Möglichkeit die Arbeit in verschiedenen Stadien vorzustellen danke ich insbesondere Dr. Richard Wetzel und Professor Roger Chickering sowie Prof. Dr. Dr. Franz-Josef Brüggemeier. Nicht zuletzt möchte ich auch den Studierenden in verschiedenen Seminaren an der Freien Universität und der Humboldt-Universität danken, mit denen ich immer wieder Aspekte des Projekts diskutieren durfte.

Anna Littmann, Matthias Kauffmann, Johanna Niedbalski, Annette Schmidt-Klügmann und Andreas (der „Kleine Pauly“) Weiß haben Teile, Dr. Daniel Morat das gesamte Manuskript gelesen und wesentlich zu seiner Verbesserung beigetragen, wofür ich ihnen allen herzlich danke. Dr. Alexander C. T. Geppert hat das Manuskript gelesen, mich von Anfang an mit Rat und Tat unterstützt und in mancher Krise aufgemuntert. Darüber hinaus hat er im Alltag vorgelebt, was gute und fröhliche Wissenschaft ist. Ohne ihn wäre dieses Buch womöglich schlechter, die Arbeit daran mit Sicherheit jedoch langweiliger gewesen.

Zu großem Dank bin ich auch Fredrick Jenkins, Anne Gnausch, Laura Ameln und Alissa Rubinstein verpflichtet, die als engagierte Hilfskräfte in verschiedenen Projektabschnitten Bücher besorgt, Recherchen angestellt und Textentwürfe korrigiert haben. Professor Dr. Sebastian Conrad und Professor Dr. Uwe Puschner schließlich erklärten sich freundlicherweise sofort zur Mitwirkung an der Promotionskommission bereit.

Dem Beirat des Deutsche Historischen Instituts London und dessen Direktor, Professor Dr. Andreas Gestrich, danke ich für die Aufnahme in die Schriftenreihe des Instituts, Dr. Markus Mößlang für ein exzellentes wissenschaftliches Lektorat und Jane Rafferty für die Durchsicht des Manuskripts, insbesondere der englischen Passagen. Dr. Julia Schreiner und Rabea Rittgerodt von De Gruyter Oldenbourg haben das Buch von Verlagsseite fachkundig betreut.

Schließlich danke ich meinen Eltern für ihre vielfältige Unterstützung, insbesondere während des Fertigschreibens in meiner Elternzeit. Kristina Acker hat in regelmäßigen Abständen Teile des Manuskripts gelesen und mich immer wieder daran erinnert, dass es auch eine Welt jenseits des Schreibtischs gibt – nicht allein dafür danke ich ihr. Mit Josephine hat für uns inzwischen ein neues Stück und ein neues Kapitel begonnen. Ihnen beiden ist dieses Buch gewidmet.

Berlin und London, im Sommer 2014

Tabellen

Verzeichnis der Tabellen

Tabelle 1: Londoner Theater

Theater	Ort	Eröffnet	Geschlossen	Plätze
1. West End				
Adelphi Theatre	Westminster	1806		1500
Aldwych Theatre	Westminster	1905		1100
Ambassadors Theatre	Westminster	1913		490
Apollo Theatre	Westminster	1901		893
Carlton Theatre	Westminster	1927	1929	1150
Comedy Theatre	Westminster	1881		1055
Covent Garden	Westminster	1732		2299
Criterion Theatre,	Westminster	1874		560
Daly's Theatre	Westminster	1893	1938	1200
Dominion Theatre	Westminster	1929	1932	2800
Drury Lane	Westminster	1663		3060
Duchess Theatre	Westminster	1929		491
Duke of York's Theatre	Westminster	1892		900
Fortune Theatre	Westminster	1924		473
Gaiety Theatre	Westminster	1868	1903	1126
Gaiety Theatre	Westminster	1903	1939	1267
Garrick	Westminster	1889		773
Globe Theatre	Westminster	1868	1902	1000
Haymarket Theatre Royal	Westminster	1720		1159
Her Majesty‘s Theatre	Westminster	1705		1319
Hicks Theatre	Westminster	1906		889
Holborn Theatre	Holborn	1867	1887	
Holborn Theatre Royal	Holborn	1866	1880	1500
Imperial Theatre, The	Westminster	1876	1907	1293
Kingsway Theatre, The	Holborn	1882	1941	650
Leicester Square Theatre	Westminster	1930		2000
Little Theatre, The	Westminster	1910	1941	309
London Coliseum	Westminster	1904		3389
London Hippodrome	Westminster	1900		1340
London Palladium	Westminster	1910		1090
London Pavilion	Westminster	1885	1934	
Lyceum	Westminster	1765		2100
Lyric Theatre	Westminster	1888		1306
New Theatre	Westminster	1903		938
Olympic Theatre	Westminster	1806	1899	2150
Opera Comique	Westminster	1870	1899	862
Palace Theatre	Westminster	1891		1697
Piccadilly Theatre	Westminster	1928		1395
Playhouse	Westminster	1882		1500
Prince Edward Theatre	Westminster	1930		1800
Prince of Wales Theatre	Westminster	1884		960
Prince's Theatre	Holborn	1911		2392
Princess's Theatre	Westminster	1840	1902	1750
Queen's Theatre	Westminster	1867	1879	4000
Queen's Theatre	Westminster	1907		1160
Royal Strand Theatre	Westminster	1831	1905	1500

Theater	Ort	Eröffnet	Geschlossen	Plätze
Royalty Theatre	Westminster	1850	1938	657
Saville Theatre	Westminster	1931		1426
Savoy Theatre	Westminster	1881		1300
Shaftesbury Theatre	Holborn	1888	1941	1196
Strand Theatre (1)	Westminster	1832	1905	1500
Strand Theatre (2)	Westminster	1905		1193
Terry's Theatre	Westminster	1887	1910	888
Toole's Theatre	Westminster	1855	1895	600
Vaudeville Theatre	Westminster	1870		1000
Victoria Palace	Victoria	1863/1911		2440/1500
Westminster Theatre	Westminster	1931		650
Whitehall Theatre	Westminster	1930		620
Windmill Theatre	Westminster	1931		320
Winter Garden Theatre	Holborn	1911		1800
Wyndham's Theatre	Westminster	1899		1200
2. East End				
Alexandra Theatre	Islington	1740	1871	1900
Britannia	Hoxton	1841	1923	2972
City of London	Bishopsgate	1835	1871	2500
East London	Stepney	1834	1940	2150
Old Vic Theatre	Lambeth	1818		1454
Pavilion Theatre	Stepney	1828	1934	3500
Queen's Theatre	Poplar	1856	1958	1360
Sadler's Wells	Islington	1683		1600
St. George‘s Hall	Westminster	1867	1941	1000
St. James‘s	Westminster	1835	1957	1200
St. Martin‘s Theatre	Holborn	1916		600
2. Vorstädte				
Alexandra Theatre	Stoke Newington	1897	1950	3000
Astley's Amphitheatre	Lambeth	1773	1893	2407
Balham Hippodrome	Balham	1899	1939	2500
Broadway Theatre	New Cross	1867	1911	1372
Camden Theatre	Camden	1901	1924	2434
Coronet Theatre	Islington	1898	1923	1143
Dalston Theatre	Hackney	1886	1923	1030
Elephant and Castle	Southwark	1872	1928	2203
Embassy Theatre	Hampstead	1927		678
Grand Theatre	Fulham	1897	1912	2239
Grecian Theatre	Shoreditch	1825	1882	1850
Greenwich Theatre	Greenwich	1864	1910	721
Kennington Theatre	Kennington	1898	1921	1347
Lyric Opera House	Hammersmith	1888		800
Marlborough Theatre	Islington	1903	1919	2612
Park Theatre	Camden	1873	1881	
Parkhurst Theatre	Islington	1890	1909	600
Peckham Hippodrome	Peckham	1898	1912	2600

Theater	Ort	Eröffnet	Geschlossen	Plätze
Phoenix Theatre	Camden	1930		1011
Royal Artillery Theatre	Woolwich	1905		1000
Royal County Theatre	Kingston	1897	1912	1300
Royal Court Theatre	Chelsea	1888		841
Scala Theatre	St. Pancras	1772	1969	600
Shakespeare Theatre	Battersea	1896	1923	1205
Standard Theatre	Shoreditch	1837	1926	3000
Surrey	Lambeth	1782	1920	2161
Terriss	Rotherhithe	1899	1927	2087
Theatre Royal Stratford	Stratford	1884		460

Quelle: Era Almanack; Green Room Book; Who's Who; Mander und Mitchenson, The Theatres of London; dies., Lost Theatres of London; Howard, London Theatres and Music Halls; Earl und Sell, The Theatres Trust Guide to British Theatres.

Tabelle 2: Berliner Theater

Name	Alternative Name	Ort	Eröffnet	Geschlossen	Sitzplätze
Königliches Opernhaus	Opernhaus Unter den Linden, Staatsoper Unter den Linden	Gendarmen-markt	1742		1831
Königliches Schauspiel-haus	Königliches Nationaltheater, Staatliches Schauspielhaus	Gendarmen-markt	1776		1005
Königstädti-sches Theater	Wallner-Theater, Bundes-hallen-Theater, Heinsdorff-Theater, Alhambra-Theater, Königstädtisches Theater, Berliner Stadttheater	Alexander-platz	1824	1851	
Neues König-liches Opern-haus	Krolls Etablissement (1844), Krollsches Theater (1874), Neues Königliches Theater (1895), Staatsoper am Platz der Republik (1921)	Tiergarten	1844	1945	2041
Schiller-Theater (Nord)	Callenbachs Sommertheater, Woltersdorff-Theater, Neues Friedrich-Wilhelm-Theater	Chausee-straße	1848	1925	1500
Deutsches Theater	Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater (bis 1883)	Schumann-straße	1848		1000
Vorstädtisches Theater	Germania-Theater	Wein-bergsweg	1849	1882	
Berliner Theater	Neues Königsstädtisches Theater, Walhalla-Theater, Walhalla-Operetten-Theater	Charlotten-straße	1850	1935	1371
Belle-Alliance-Theater	Berliner Volksoper (1905–1910), Lortzing-Theater	Belle-Alli-ance-Straße	1853	1913	1600
American-Theater	Königstädtisches Vaudeville-Theater, Wallner-Theater, Bun-deshallen-Theater, Königstädtisches Theater, Alhambra-Theater, Berliner Stadttheater	Blumen-straße	1855		
Victoria-Theater		Münzstraße	1859	189	
Wallner-Theater	Schiller-Theater Ost, Wallner-Theater	Wallner-theaterstraße	1864		1251
Central-Theater	Reunion-Theater, Henne-Theater, Thomas-Theater	Alte-Jakob-Straße	1869		1200
Thalia-Theater	Louisenstädtisches Theater, Eden-Theater, Adolf-Ernst-Theater	Dresdner Straße	1869		1100
Tonhallen-Theater		Friedrich-straße 112	1869	1874	
Vaudeville-Theater	Puhlmann's Vaudeville Theater	Schönhauser Allee 148	1869		

Name	Alternative Name	Ort	Eröffnet	Geschlossen	Sitzplätze
Residenz-Theater	Nowack-Theater (–1871)	Blumenstraße	1869		600
National-Theater		Weinbergsweg 19/20	1870	1883	1800
Bellevue-Theater			1872		400
Stadttheater		Lindenstraße	1872	1879	
Borussia-Theater	Germania-Theater, Deutsches Reichs-Theater	Wrangelstraße	1872		
Stadttheater		Lützowstraße	1873		
Buntes Theater	Quargs Vaudeville-Theater, Königstädtisches Theater, Alexanderplatz-Theater, National-Theater, Überbrettl	Alexanderstraße	1874	1927	750
American-Theater		Dresdner Straße	1875		
Rose-Theater	Ostendtheater, Carl-Weiß-Theater, Rose-Theater	Große Frankfurter Straße	1877	1944	1200
Reichshallen-Theater		Leipziger Straße	1881		
Apollo-Theater	Concordia-Theater	Friedrichstraße 218	1884	1913	
Casino-Theater	Gebrüder Richters Varieté	Lothringer Straße 37	1887		700
Artushof-Theater	Bürgerliches Schauspielhaus	Perleberger Straße	1888		2000
Lessing-Theater		Friedrich-Karl-Ufer	1888	1945	1140
Passage-Theater	Linden-Cabaret	Friedrichstraße 158–164	1888	1943	
Parodie-Theater		Oranienstraße	1889		
Stadttheater	Stadttheater Moabit	Alt-Moabit	1889		1200
Neues Theater	Montis Operetten-Theater, Neues Operettenhaus, Theater am Schiffbauerdamm	Schiffbauerdamm	1892		784
Metropol-Theater	Theater Unter den Linden	Behrenstraße	1893		1600
Luisen-Theater	Volkstheater	Reichenberger-Straße	1896	1922?	1226
Theater des Westens		Kantstraße	1896		1700
Kleines Theater	Schall und Raum (bis 1902)	Unter den Linden	1901		400

Name	Alternative Name	Ort	Eröffnet	Geschlossen	Sitzplätze
Trianon-Theater		Georgenstraße	1901		550
Lustspielhaus		Friedrichstraße 236	1904		550
Komische Oper	Deutsches Schauspielhaus	Friedrichstraße 104	1905		1200
Scala-Theater	Folies Caprice (1905–1914)	Linienstraße	1905		
Gebrüder Herrnfeld Theater	Theater in der Kommandantenstraße (seit 1918), Theater in der Stadt	Kommandantenstraße	1906	1945	1150
Kammerspiele des Deutsche Theater		Schumannstraße	1906		400
Theater am Nollendorfplatz	Neues Schauspielhaus (1912)	Nollendorfplatz 5	1906		1106
Schiller Theater West		Grolmanstraße	1907		
Hebbel-Theater	Theater in der Königgrätzerstraße, Theater in der Stresemannstraße	Königgrätzerstraße (seit 1929 Stresemannstraße)	1908		750
Komödienhaus	Neues Operetten-Theater	Schiffbauerdamm 25	1908	1943	850
Admiralspalast		Friedrichstraße	1911		
Deutsches Künstlertheater		Nürnberger Straße 70/72	1911		1050
Deutsches Opernhaus	Städtische Oper	Bismarckstraße 34–37	1912	1927 Kino, 1933 geschlossen	2300
Volksbühne	Theater am Bülowplatz	Bülowplatz	1914		2000
Intimes Theater		Bülowstraße	1916		
Die Tribüne		Berliner Straße 37	1919		295
Eden-Theater			1919		1000
Großes Schauspielhaus	zuvor als Zirkus Renz, Zirkus Schumann	Am Zirkus	1919		3200
Neues Theater am Zoo	Deutsches Volkstheater (1929–30)	Jebensstraße 2	1920	1937	
Schloßpark-Theater		Schloßstraße 48	1921	1935 Kino	500

Name	Alternative Name	Ort	Eröffnet	Geschlossen	Sitzplätze
Renaissance-Theater		Hardenbergstraße 6	1922		620
Theater am Kurfürstendamm		Kurfürstendamm	1922		798
Komödie am Kurfürstendamm		Kurfürstendamm	1924		450
Theater in der Klosterstraße		Klosterstraße 43	1924		800

Quelle: NEUER THEATER-ALMANACH; DEUTSCHES BÜHNENJAHRBUCH; WEDIGGEN, Geschichte der Berliner Theater; WAHNRAU, Berlin; LEONHARDT, Piktoral-Dramaturgie, S. 315-344; ITODA, Berlin & Tokio, S. 148-151.

Tabelle 3: Musical Comedies

Titel	Jahr	Theater	Librettist	Lyricist	Komponist
Dorothy	1886	Gaiety Theatre	B.C. Stephenson		Alfred Cellier
In Town	1892	Prince of Wales Theatre	Adrian Ross, James Leader	Adrian Ross, James Leader	F. Osmond Carr
A Gaiety Girl	1893	Prince of Wales	Owen Hall	Harry Greenbank	Sidney Jones
Morocco Bound	1893	Shaftesbury Theatre	Arthur Branscombe	Adrian Ross	F. Osmond Carrr
The Shop Girl	1894	Gaiety Theatre	H. J. Dam		Ivan Caryll
An Artist's Model	1895	Daly's Theater	Owen Hall	Harry Greenbank	Sidney Jones
The Geisha	1896	Daly's Theater	Owen Hall	Harry Greenbank	Sidney Jones
A Greek Slave	1898	Daly's Theater	Owen Hall	Harry Greenbank, Adrian Ross	Sidney Jones
A Runaway Girl	1898	Gaiety Theatre	Seymour Hicks, Harry Nicholls	Aubrey Hopwood, Harry Greenbank	Lionel Monckton, Ivan Caryll
Florodora	1899	Lyric Theatre	Owen Hall	E. Boyd Jones, Paul Rubens	Paul Rubens
San Toy	1899	Daly's Theater	Edward A. Morton	Harry Greenbank, Adrian Ross	Sidney Jones
The Messenger Boy	1900	Gaiety Theatre	James T. Tanner, Alfred Murray	Adrian Ross, Percy Greenbank	Lionel Monckton, Ivan Caryll
A Chinese Honeymoon	1901	Strand	George Dance	George Dance	Howard Talbot
The Silver Slipper	1901	Lyric Theatre	Owen Hall	W. H. Risque	Leslie Stuart
The Toreador	1901	Gaiety Theatre	James T. Tanner, Harry Nicholls	Adrian Ross, Percy Greenbank	Ivan Caryll, Lionel Monckton
A Country Girl	1902	Daly's Theater	James T. Tanner	Adrian Ross	Lionel Monckton
Three Little Maids	1902	Apollo Theatre	Paul Rubens	Paul Rubens	Paul Rubens
The Girl from Kays	1902	Apollo Theatre	Cecil Cook	Adrian Ross	Ivan Caryll, Paul Rubens, Wilhelm Meyer Lutz
The School Girl	1903	Prince of Wales Theatre	Henry Hamilton, Paul Potter	Charles H. Taylor	Leslie Stuart
The Earl and the Girl	1903	Adelphi Theatre	Seymour Hicks	Percy Greenbank	Ivan Caryll
The Orchid	1903	Gaiety Theatre	James T. Tanner	Adrian Ross, Percy Greenbank	Ivan Caryll, Lionel Monckton
The Duchess of Dantzic	1903	Lyric Theatre	Ivan Caryll	Henry Hamilton	

Titel	Jahr	Theater	Librettist	Lyricist	Komponist
The Cingalee	1904	Daly's Theater	James T. Tanner	Adrian Ross, Percy Greenbank	Lionel Monckton
The Spring Chicken	1905	Gaiety Theatre	George Grossmith Jr.	Ivan Caryll, Lionel Monckton	Ivan Caryll, Lionel Monckton
The Beauty of Bath	1906	Aldwych	Seymour Hicks, Cosmo Hamilton	Charles H. Taylor	Herbert E. Haines
The Belle of Mayfair	1906	Vaudeville	Basil Hood, Charles H. Brookfield	Basil Hood, Charles H. Brookfield	Leslie Stuart
The Girl Behind the Counter	1906	Wyndham's Theatre	Leedham Bantock, Arthur Anderson	Arthur Anderson	Howard Talbot
The Girls of Gottenberg	1907	Gaiety Theatre	George Grossmith Jr.	Adrian Ross, Basil Hood	Ivan Caryll, Lionel Monckton
Miss Hook of Holland	1907	Prince of Wales Theatre	Paul Rubens, Austen Hurgon	Paul Rubens	Paul Rubens
Nelly Neil	1907	Aldwych Theatre	C. M. S. McLellan	Ivan Caryll	
Havana	1908	Gaiety Theatre	George Grossmith Jr., Graham Hill	Adrian Ross	Leslie Stuart
Dear Little Denmark	1909	Prince of Wales	Paul Rubens	Paul Rubens	Paul Rubens
Our Miss Gibbs	1909	Gaiety Theatre	James T. Tanner	Adrian Ross, Percy Greenbank	Ivan Caryll, Lionel Monckton
The Arcadians	1909	Shaftesbury Theatre	Mark Ambient, Alexander M. Thompson	Arthur Wimperis	Lionel Monckton, Howard Talbot
The Balkan Princess	1910	Prince of Wales	Frederick Lonsdale, Frank Curzon	Paul Rubens, Arthur Wimperis	Paul Rubens
The Quaker Girl	1910	Adelphi Theatre	James T. Tanner	Adrian Ross, Percy Greenbank	Lionel Monckton
The Mousmé	1911	Salisbury's Theatre	Alexander Thompson, Robert Courtneidge	Arthur Wimperis, Percy Greenbank	Lionel Monckton, Howard Talbot
The Sunshine Girl	1912	Gaiety Theatre	Paul Rubens, Cecil Raleigh	Paul Rubens	Paul Rubens
The Belle of Bond Street	1914	Adelphi	Owen Hall	Owen Hall	Ivan Caryll, Cecil Cook
After the Girl	1914	Gaiety Theatre	Paul Rubes	Percy Greenbank, Paul Rubens	Paul Rubens
Betty	1915	Daly's Theater	Frederick Lonsdale, Gladys Unger	Adrian Ross, Paul Rubens	Paul Rubens
Tonight's the Night	1915	Gaiety Theatre	Fred Thompson	Paul Rubens, Percy Greenbank	Paul Rubens

Titel	Jahr	Theater	Librettist	Lyricist	Komponist
Chu Chin Chow	1916	His Majesty's	Oscar Asche	Oscar Asche	Frederick Norton
Maid of the Mountains	1916	Daly's Theater	Frederick Lonsdale	Harry Graham, Frank Clifford Harris, Valentine	Harold Fraser-Simson, James W. Tate
Kissing Time	1919	Winter Garden	Guy Bolton, P. G. Wodehouse		Ivan Caryll
A Night Out	1920	Winter Garden	George Grossmith, Jr., Arthur Miller	Clifford Grey	Willy Redstone
The Cabaret Girl	1922	Winter Garden	George Grossmith, Jr.	Graham John	Martin Broones
The Yellow Mask	1927	His Majesty's	Edgar Wallace	Eric Little	Vernon Duke
Mr Cinders	1929	Adelphi Theatre	Clifford Grey, Greatrex Newman		Vivian Ellis, Richard Myers
Bitter Sweet	1929	His Majesty's	Noël Coward	Noël Coward	Noël Coward
Swing Along	1936	Gaiety Theatre	Guy Bolton, Fred Thompson, Douglas Furber	Graham John	Martin Broones
Me and My Girl	1937	Victoria Palace	L. Arthur Rose, Douglas Furber		Noel Gay
Operette	1937	His Majesty's	Noël Coward	Noël Coward	Noël Coward
The Dancing Years	1939	Drury Lane	Ivor Novello	Ivor Novello	Ivor Novello

Tabelle 4: Revuen (London)

Titel	Jahr	Theater	Librettist	Komponist
Everybody's doing it	1912	Empire Theatre	George Grossmith, C.H. Bovill	Irving Berlin
Hullo, Ragtime!	1912	London Hippodrome	Max Pemberton, Albert de Courville	Louis Hirsch u. a.
Hullo, Tango!	1913	London Hippodrome	Max Pemberton, Albert de Courville	Louis Hirsch u. a.
The Passing Show	1914	Palace Theatre	Arthur Wimperis	Herman Finck
Jig-Saw!	1914	London Hippodrome	Albert de Courville, Wal Pink, Edgar Wallace	Edward Chappelle, Edward A. Horan
Odds and Ends	1914	Ambassadors Theatre	Harry Grattan	
Joy-Land!	1914	London Hippodrome	Albert de Courville, Wal Pink	Herman Darewski
Watch your step	1915	Empire Theatre	Harry B. Smith, Harry Grattan	Irving Berlin
Push and Go	1915	London Hippodrome	Albert de Courville, F.W. Marks	Herman Darewski
Shell Out	1915	Comedy Theatre	Albert de Courville, Wal Pink	Herman Darewski
Bric-a-Brac	1915	Palace Theatre	Arthur Wimperis, Basil Hood	Lionel Monckton, Herman Finck
The Bing Boys are Here	1916	Alhambra Theatre	George Grossmith, Fred Thompson	Nat D. Ayer
Pell-Mell	1916	Ambassadors Theatre	Fred Thompson, Morris Harvey	Nat D. Ayer
Razzle-Dazzle	1916	Drury Lane	A. de Courville, W. Pink, B. MacDonald Hastings	Herman Darewski, Manuel Klein
Zig-Zag!	1917	London Hippodrome	Albert de Courville, Wal Pink, George Arnold	Dave Stamper
A to Z	1917	Prince of Wales' Theatre	Dion Titheradge, Ronald Jeans, Helen Trix	Ivor Novello, Helen Trix
Box O'Tricks!	1918	London Hippodrome	Albert de Courville, Wal Pink	Dave Stamper, Frederick Chappelle.
Hullo, America!	1918	Palace Theatre	John Hastings Turner	Herman Finck
U.S.	1918	Ambassadors Theatre	Harry Grattan	Grant Clarke, Milton Ager, George W. Meyer
Buzz-Buzz	1918	Vaudeville Theatre	Arthur Wimperis, Ronald Jeans	Herman Darewski
The Whirligig	1919	Palace Theatre	Albert de Courville, Wal Pink, Edgar Wallace	Frederick Chappelle
League of Notions	1921	New Oxford Theatre	John Murray Anderson, Augustus Barratt	Milton Ager, Augustus Barratt, Helen Trix
London Calling!	1923	Duke of York's Theatre	Noël Coward	Noël Coward
Charlot's Revue of 1924	1924	Prince of Wales Theatre	Ronald Jeans	Verschiedene
Charlot's Revue 1925	1925	Prince of Wales Theatre	Ronald Jeans	Verschiedene
Cochran's Revue	1926	London Pavilion	Ronald Jeans	Verschiedene
This Year of Grace	1928	London Pavilion	Noël Coward	Noël Coward
Cochran's 1931 Revue	1931	London Pavilion	Noël Coward	Noël Coward

Tabelle 5: Berliner Operetten

Titel	Jahr	Theater	Librettist	Komponist
Eine tolle Nacht	1895	Central-Theater	Julius Freund, Wilhelm Mannstaedt	Julius Einödshofer
Venus auf Erden	1897	Apollo-Theater	Heinrich Bolten-Bäckers	Paul Lincke
Die verkehrte Welt	1899	Metropol-Theater	Julius Freund	Gaston Serpelle, Julius Einödshofer
Frau Luna	1899	Apollo-Theater	Heinrich Bolten-Bäckers	Paul Lincke
Im Reich des Indra	1899	Apollo-Theater	Heinrich Bolten-Bäckers	Paul Lincke
Der Zauberer vom Nil	1900	Metropol-Theater	Julius Freund	
Fräulein Loreley	1900	Apollo-Theater	Heinrich Bolten-Bäckers	Paul Lincke
Madame Sherry	1902	Central-Theater	Maurice Ordonneau, Benno Jacobson	Hugo Felix
Lysistrata	1902	Apollo-Theater	Heinrich Bolten-Bäckers	Paul Lincke
Berliner Luft	1904	Apollo-Theater	Heinrich Bolten-Bäckers	Paul Lincke
Prinzeß Rosine	1905	Apollo-Theater	Heinrich Bolten-Bäckers	Paul Lincke
Das bummelnde Berlin	1906	Apollo-Theater	Benno Jacobson	Rudolf Nelson
Die oberen Zehntausend	1909	Metropol-Theater	Julius Freund	Gustave Kerker
Polnische Wirtschaft	1910	Thalia-Theater	Jean Kren, Alfred Schönfeld	Jean Gilbert
Die keusche Susanne	1911	Neues Operetten-theater	Georg Okonowski	Jean Gilbert
Die moderne Eva	1911	Neues Operetten-theater	Georg Okonowski	Jean Gilbert, Alfred Schönfeld
Hoheit amüsiert sich	1911	Metropol-Theater	Julius Freund	Rudolf Nelson
Der liebe Augustin	1912	Neues Theater am Zoo	Rudolf Bernaue, Ernst Welisch	Leo Fall
Autoliebchen	1912	Thaliatheater	Jean Kren, Alfred Schönfeld	Jean Gilbert
Ein aufgelegtes Geschäft	1912	Komische Oper	Herman Frey, F. W. Hardt	Walter Kollo
Filmzauber	1912	Berliner Theater	R. Bernauer, R. Schanzer	Walter Kollo, Willy Bredschneider
Puppchen	1912	Thaliatheater	Jean Kren, Kurt Kraatz, Alfred Schönfeld	Jean Gilbert
Die Kino-Königin	1913	Metropol-Theater	Georg Okonowski, Julius Freund	Jean Gilbert
Die Reise um die Erde in 40 Tagen	1913	Metropol-Theater	Julius Freund	Jean Gilbert
Die Tangoprinzessin	1913	Thalia-Theater	Jean Kren, Alfred Schönfeld	Jean Gilbert
Wie einst im Mai	1913	Berliner Theater	Rudolf Bernauer, Rudolph Schanzer	Walter Kollo, Willy Bredschneider
Fräulein Tra-la-la	1913	Neues Luisen-Theater	Georg Okonkowski, Leo Leipziger	Jean Gilbert
Jung-England	1914	Montis Operetten-theater	Rudolf Bernauer, Ernst Welisch	Leo Fall

Titel	Jahr	Theater	Librettist	Komponist
Extrablätter	1914	Berliner Theater	Bredschneider, Rudolph Schanzer	Walter Kollo
Immer feste druff	1914	Theater am Nollendorfplatz	Hermann Haller, Willi Wolff	Walter Kollo
Wenn der Frühling kommt	1914	Thaliatheater	Georg Okonowski, Jean Kren	Jean Gilbert, Alfred Schönfeld
Die Frau im Hermelin	1919	Theater des Westens	Rudolf Schanzer, Ernst Welisch	Jean Gilbert
Der letzte Walzer	1920	Berliner Theater	Julius Brammer, Alfred Grünwald	Oscar Straus
Wenn Liebe erwacht	1920	Theater am Nollendorfplatz	Herman Haller, Rideamus	Eduard Künneke
Der Vetter aus Dingsda	1921	Theater am Nollendorfplatz	Hermann Haller, Rideamus (=Fritz Oliven)	Eduard Künneke
Madame Pompadour	1922	Berliner Theater	Rudolf Schanzer, Ernst Welisch	Leo Fall
Der Fürst von Pappenheim	1923	Deutsches Künstlertheater	Franz Arnold, Ernst Bach	Hugo Hirsch
Wie einst im Mai	1927	Großes Schauspielhaus	Rudolf Bernauer, Ernst Welisch	Walter Kollo, Willy Bredschneider
Der Mikado	1927	Großes Schauspielhaus		
Casanova	1928	Großes Schauspielhaus	Rudolph Schanzer, Ernst Welisch	Johann Strauß
Friederike	1928	Metropol-Theater	Ludwig Herzer, Fritz Löhner-Beda	Franz Lehár
Die Dreigroschenoper	1928	Theater am Schiffbauerdamm	Bertolt Brecht	Kurt Weill
Das Land des Lächelns	1929	Metropol-Theater	Ludwig Herzer, Fritz Löhner-Beda	Franz Lehár
Die drei Musketiere	1929	Großes Schauspielhaus	Rudolph Schanzer, Ernst Welisch, Ralph Benatzky	
Schön ist die Welt	1930	Metropol-Theater	Ludwig Herzer, Fritz Löhner-Beda	Franz Lehár
Die lustige Witwe	1930	Großes Schauspielhaus	Victor Léon, Leo Stein	Franz Lehár
Im Weißen Rößl	1930	Großes Schauspielhaus	Hans Müller, Robert Gilbert	Ralph Benatzky, Robert Stolz, Bruno Granichstaedten, Robert Gilbert
Die Dubarry	1931	Admiralspalast	Paul Knepler, Ignaz Michael Welleminsky, Hans Martin Cremer	Carl Millöcker, Theo Mackeben
Die Blume von Hawai	1931	Metropol-Theater	Alfred Grünwald, Fritz Löhner-Beda	Paul Abraham
Eine Frau, die weiß, was sie will	1932	Metropol-Theater	Alfred Grünwald	Oscar Straus
Der Ball im Savoy	1932	Metropol-Theater	Alfred Grünwald, Fritz Löhner-Beda	Paul Abraham

Tabelle 6: Berliner Revuen

Titel	Jahr	Theater	Librettist	Komponist
Im Paradies der Damen	1898	Metropol-Theater	Julius Freund	Julius Einödshofer
Berlin lacht	1899	Metropol-Theater	Julius Freund	Julius Einödshofer
Rund um Berlin	1899	Metropol-Theater	Julius Freund	Julius Einödshofer
Berlin bleibt Berlin	1902	Metropol-Theater	Julius Freund	
Neuestes! Allerneuestes!	1903	Metropol-Theater	Julius Freund	Victor Hollaender
Ein tolles Jahr	1904	Metropol-Theater	Julius Freund	Victor Hollaender
Auf in's Metropol!	1905	Metropol-Theater	Julius Freund	Victor Hollaender
Der Teufel lacht dazu	1906	Metropol-Theater	Julius Freund	Victor Hollaender
Das muß man seh'n!	1907	Metropol-Theater	Julius Freund	Victor Hollaender
Donnerwetter – tadellos!	1908	Metropol-Theater	Julius Freund	Paul Lincke
Hallo! Die große Revue	1909	Metropol-Theater	Julius Freund	Paul Lincke
Hurra! wir leben noch!	1910	Metropol-Theater	Julius Freund	Victor Hollaender
Die Nacht von Berlin	1911	Metropol-Theater	Julius Freund	Victor Hollaender
Chauffeur – in's Metropol!	1912	Metropol-Theater	Julius Freund	Rudolf Nelson
Woran wir denken	1914	Metropol-Theater	Franz Arnold, Walter Turszinsky	Jean Gilbert
Die Welt geht unter	1918	Komische Oper		
Die Welt im Jahr 200	1919	Komische Oper		
Rund um die Welt	1920	Komische Oper		
Der Herr der Welt	1921	Komische Oper		
Europa spricht davon	1922	Komische Oper		
Drunter und Drüber	1923	Admiralspalast	Hermann Haller, Rideamus, Willi Wolff	Walter Kollo
Die Welt ohne Schleier	1923	Komische Oper		
An Alle	1924	Großes Schauspielhaus	Fritz Beda, Willy Prager	Ralph Benatzky, Rudolf Nelson, Irving Berlin
Noch und Noch	1924	Admiralspalast	Hermann Haller, Rideamus, Willi Wolff	Walter Kollo
Das hat die Welt noch nicht gesehn	1924	Komische Oper		
Für Dich	1925	Großes Schauspielhaus	Ralph Benatzky	Ralph Benatzky

Titel	Jahr	Theater	Librettist	Komponist
Achtung, Welle 505	1925	Admiralspalast	Hermann Haller, Rideamus, Willi Wolff	Walter Kollo
Von A bis Z	1925	Komische Oper		
Das lachende Berlin	1925	Komische Oper		
Berlin ohne Hemd	1926	Komische Oper		
An und Aus	1926	Admiralspalast		
Wieder Metropol	1926	Metropol-Theater	Artur Rebner, Willi Hagen	Hugo Hirsch
Von Mund zu Mund	1926	Großes Schauspielhaus		
Wann und Wo	1927	Admiralspalast	Hermann Haller, Rideamus, Willi Wolff	Walter Kollo
Die Welt applaudiert	1927	Komische Oper		
Alles nackt	1927	Komische Oper		
Zieh dich aus	1928	Komische Oper		
Dreimädlerhaus	1928	Großes Schauspielhaus		
Schön und Schick	1928	Admiralspalast		
Donnerwetter – 1000 Frauen	1928	Komische Oper		
Tausend nackte Frauen	1928	Komische Oper		
Häuser der Liebe	1928	Komische Oper		
Bitte einsteigen	1928	Theater des Westens	Günther Bibo, Charlie Roellinghoff, Friedrich Hollaender	Friedrich Hollaender
Es liegt in der Luft	1928		Marcellus Schiffer, Mischa Spoliansky	
Paradies der süßen Frauen	1929	Komische Oper		
Der liebe Augustin	1929	Großes Schauspielhaus		
Von Bettchen zu Bettchen	1929	Komische Oper		

Tabelle 7: Transfer London – Berlin

Originaltitel	Theater	Jahr	Deutscher Titel	Theater	Jahr
A Gaiety Girl	Prince of Wales Theatre	14. 10. 1893	*Ein fideles Corps*	Adolf-Ernst-Theater	1894
Morrocco Bound	Shaftesbury Theatre	13. 4. 1893	Unbekannt	Theater Unter den Linden	16. 2. 1895
The Geisha	Daly's Theatre	25. 4. 1896	*Die Geisha*	Lessing Theater	1. 5. 1897
A Greek Slave	Daly's Theatre	8. 6. 1898	*Der griechische Sklave*	Central-Theater	19. 2. 1899
A Runaway Girl	Gaiety Theatre	21. 5. 1898	*Daisy*	Lessing-Theater	19. 5. 1900
San Toy	Daly's Theatre	21. 10. 1899	*San Toy*	Central-Theater	2. 2. 1901
A Chinese Honeymoon	Royal Strand Theatre	16. 10. 1899	*Chinesische Flitterwochen*	Central-Theater	25. 4. 1903
The Silver Slipper	Lyric Theatre	1. 6. 1901	*Der silberne Pantoffel*	Central-Theater?	1902
Havana	Gaiety Theatre	25. 4. 1908	*Havanna*	Belle-Alliance-Theater	17. 10. 1908
The Arcadians	Shaftesbury Theatre	29. 4. 1909	*Schwindelmeier & Co.*	Metropol-Theater	27. 4. 1912
Mr Cinders	Adelphi Theatre	11. 2. 1929	*Jim und Jill*	Deutsches Künstlertheater	16. 9. 1930

Tabelle 8: Transfer Berlin – London

Originaltitel	Theater	Jahrg	Englischer Titel	Theater	Jahr
Eine tolle Nacht	Central-Theater	1.3.1895	*The Circus Girl*	Gaiety Theatre	5.12.1896
Frau Luna	Apollo-Theater	23.3.1901	*Castles in the Air*	Scala Theatre	27.3.1911
Madame Sherry	Central-Theater	1.11.1902	*Madame Sherry*	Apollo Theatre	23.12.1903
Die keusche Susanne	Neues Operet-ten-Theater	6.8.1911	*The Girl in the Taxi*	Lyric Theatre	5.9.1912
Der liebe Augustin	Neues Theater am Zoo	3.2.1912	*Princess Caprice*	Shaftesbury Theatre	1.1.1912
Autoliebchen	Thalia-Theater	16.3.1912	*Joy Ride Lady*	New Theatre	21.2.1914
Filmzauber	Berliner Theater	19.10.1912	*The Girl on the Film*	Gaiety Theatre	5.4.1913
Die Kino-Königin	Metropol-Theater	8.3.1913	*The Cinema Star*	Shaftesbury Theatre	4.6.1914
Fräulein Tra-la-la	Neues Luisen-Theater	15.11.1913	*Mam'selle Tra-La-La*	Lyric Theatre	1.1.1914
Die Frau im Hermelin	Theater des Westens	23.8.1919	*The Lady of the Rose*	Daly‘s Theatre	21.2.1922
Der letzte Walzer	Berliner Theater	12.2.1920	*The Last Waltz*	Gaiety Theatre	7.12.1922
Wenn Liebe erwacht	Theater am Nollendorfplatz	3.9.1920	*Love‘s Awakening*	Empire Theatre	19.4.1921
Der Vetter aus Dingsda	Theater am Nollendorfplatz	15.4.1921	*The Cousin from Nowhere*	Prince‘s Theat-re	24.2.1923
Madame Pompadour	Berliner Theater	9.9.1922	*Madame Pompadour*	Daly‘s Theatre	20.12.1923
Der Fürst von Pappenheim	Deutsches Künstlertheater	16.2.1923	*Toni*	Shaftesbury Theatre	12.5.1924
Mädi	Berliner Theater	1.4.1923	*The Blue Train*	Prince of Wales's	22.5.1927
Casanova	Großes Schau-spielhaus	1.9.1928	*Casanova*	Coliseum Theatre	24.5.1932
Friederike	Metropol-Theater	28.10.1928	*Frederica*	Palace Theatre	9.9.1930
Das Land des Lächelns	Metropol-Theater	10.10.1929	*The Land of Smiles*	Drury Lane	8.5.1931
Im Weißen Rössl	Grosses Schau-spielhaus	8.11.1930	*White Horse Inn*	London Coliseum	8.4.1931
Die Dubarry	Admiralspalast	14.8.1931	*The Dubarry*	His Majesty‘s Theatre	14.4.1932
Eine Frau, die weiß, was sie will	Metropol-Theater	1.9.1932	*Mother of Pearl*	Gaiety Theatre	27.1.1933
Ball im Savoy	Metropol-Theater	23.12.1932	*Ball at the Savoy*	Drury Lane	8.9.1933

Tabelle 9: Anzahl der vom Lord Chamberlain genehmigten und verbotenen Stücke, 1860–1912

Jahre	Genehmigung	Verbote
1860	242	3
1861	217	1
1862	201	1
1863	220	0
1864	200	0
1865	181	1
1866	173	0
1867	174	0
1868	159	0
1869	150	2
1870	184	2
1871	263	5
1872	206	1
1873	247	0
1874	178	1
1875	213	0
1876	344	0
1877	272	4
1878	204	0
1879	272	0
1880	252	0
1881	286	0
1882	302	0
1883	287	1
1884	320	0
1885	288	2
1886	294	3
1887	304	3
1888	348	0
1889	287	1
1890	297	0
1891	244	1
1892	396	1
1893	362	0
1894	433	0
1895	374	4
1896	461	2
1897	481	3
1898	440	2
1899	464	6
1900	466	3
1901	513	2
1902	519	2
1903	538	3
1904	468	1
1905	520	2
1906	579	2
1907	536	4
1908	560	4
1909	577	3
1910	604	2
1911	608	6
1912	1070	6

Quelle: Fowell und Palmer, Censorship in England, S. 353.

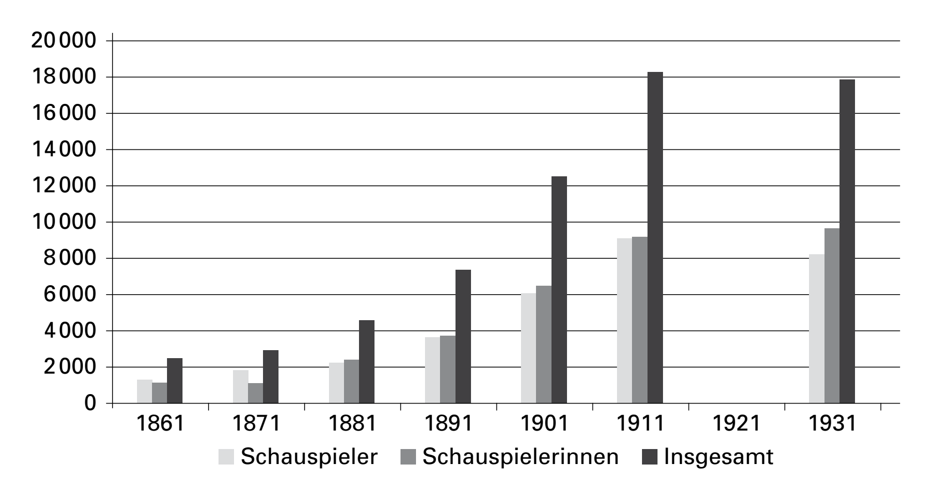
Tabelle 10: Anzahl der in Berlin genehmigten und verbotenen Stücke, 1876–1900

Jahr	genehmigt	neu eingereicht	verboten	neu eingereicht	Insgesamt
1876			7		231
1877			8		210
1878			11		218
1879			25		1284
1880			18		719
1891	98	111	10	219	419
1892	106	121	9	236	468
1893	115	104	12	231	577
1894	100	93	15	208	678
1895	119	109	15	243	1208
1896	126	104	17	247	1105
1897	134	136	27	297	1486
1898	217	182	22	421	1969
1899	174	151	11	336	1100
1900	193	82	19	294	1051

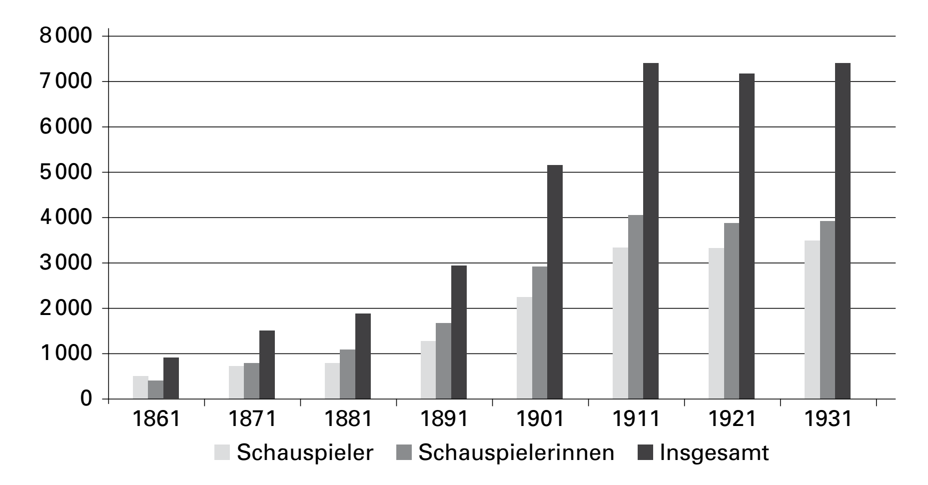
Quelle: Verwaltungs-Bericht, S. 63; Dritter Verwaltungsbericht, S. 373-374.

Tabelle 11: Schauspielerinnen und Schauspieler in London und Großbritannien

Großbritannien			
Jahr	Frauen	Männer	Insgesamt
1861	1139	1311	2450
1871	1093	1809	2902
1881	2368	2197	4565
1891	3696	3625	7321
1901	6443	6044	12487
1911	9171	9076	18247
1921			
1931	9620	8210	17830



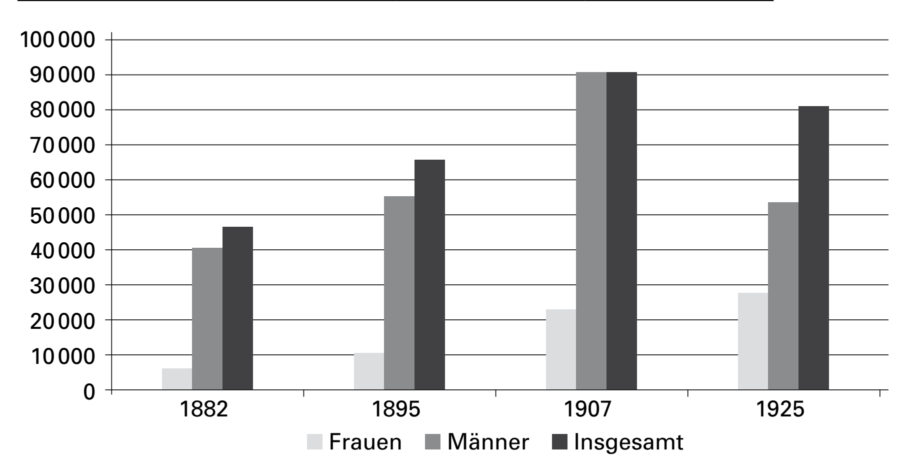
London			
Jahr	Frauen	Männer	Insgesamt
1861	400	493	893
1871	782	723	1505
1881	1090	788	1878
1891	1664	1271	2935
1901	2911	2234	5145
1911	4057	3338	7395
1921	3860	3311	7171
1931	3918	3485	7403



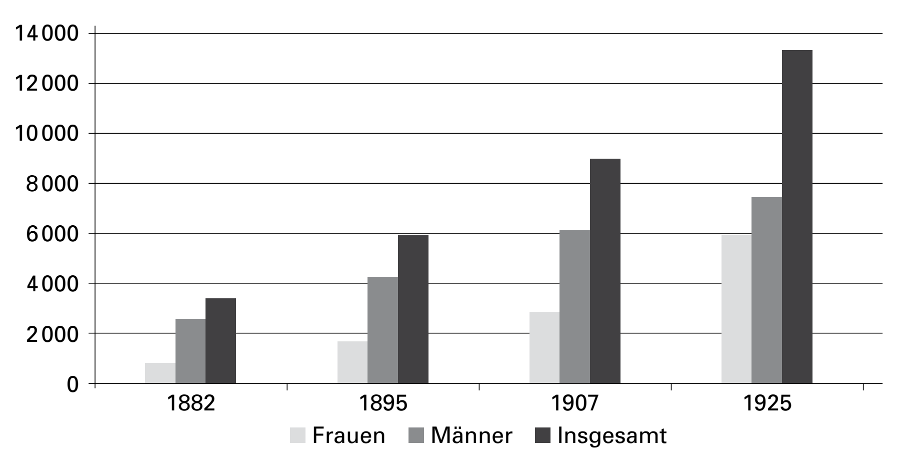
Quelle: Census of England and Wales for the year 1861, 2. Bd.; Census of England and Wales 1871, 3. Bd.; Census of England and Wales 1881, 3. Bd.; Census of England and Wales 1891, 3. Bd.; Census of England and Wales 1901; Census of England and Wales 1911, 10. Bd.; Census of England and Wales 1921; Census of England and Wales 1931.

Tabelle 12: Angestellte im Bereich Musik und Theater

Deutschland			
Jahr	Frauen	Männer	Insgesamt
1882	6081	40427	46508
1895	10369	55196	65565
1907	22902	90699	90699
1925	27439	53432	80871



Berlin			
Jahr	Frauen	Männer	Insgesamt
1882	812	2598	3410
1895	1667	4293	5960
1907	2862	6179	9041
1925	5982	7508	13446



Quelle: Statistik des Deutschen Reichs, Neue Folge, Bd. 211, Abteilung X, S. 98, 102, 236; Statistik des Deutschen Reiches, Bd. 402,I, Teil I, S. 394-395; Statistik des Deutschen Reiches, Bd. 406,1, Heft 1, S. 16.

Verzeichnis der Abbildungen

Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Archivalische Quellen

A. Großbritannien

British Library, London (BL)
The Lord Chamberlain's Office Day Books
Add. MS. 53706 (Vol. V – 1877–1886)
Add. MS. 53707 (Vol. VI – 1887–1897)
Add. MS. 53708 (Vol. VII – 1897–1903)
Add. MS. 61952 (Vol. VIII – 1904–1910)
Add. MS. 61953 (Vol. IX – 1911–1914)
Add. MS. 61954 (Vol. XI – 1915–1917)
Add. MS. 61955 (Vol. XII – 1918–1921)
Add. MS. 61956 (Vol. XIII – 1922–1925)
Add. MS. 61957 (Vol. XIV – 1926–1929)

Lord Chamberlain's Plays Theatre Files
Daly's Theatre
83513 A (1904–1913)
83513 B (1914–1915)
83514 A (1916–1922)
83514 B (1923–1930)
Gaiety Theatre
83495 A (1903–1918)
83495 B (1919–1930)
83496 (1931–1935)

Lord Chamberlain's Plays
MSS LCP 53364 (Dorothy)
MSS LCP 53509 (In Town)
MSS LCP 53523 (Marocco Bound)
MSS LCP 53523 (The Great World of London)
MSS LCP 53535 (A Gaiety Girl)
MSS LCP 53562 (A Shop Girl)
MSS LCP 53600 (The Geisha)
MSS LCP 53601 (The Circus Girl)
MSS LCP 53662 (A Greek Slave)
MSS LCP 53682 (Pot-Pourri)
MSS LCP 53693 (A Chinese Honeymoon)
MSS LCP 53694 (San Toy)
MSS LCP 53695 (Florodora)
MSS LCP 1902/33 (The Girl from Kays)
MSS LCP 1903/13 (The School Girl)
MSS LCP 1903/27 (The Orchid)
MSS LCP 1903/31 (The Earl and the Girl)
MSS LCP 1904/6 (Cingalee)
MSS LCP 1905/13 (The Spring Chicken)
MSS LCP 1906/11 (The Girl Behind the Counter)
MSS LCP 1907/1 (Nelly Neil)

MSS LCP 1907/3 (Miss Hook of Holland)
MSS LCP 1907/12 (The Girls of Gottenberg)
MSS LCP 1908/10 (Havana)
MSS LCP 1909/3 (Our Miss Gibbs)
MSS LCP 1909/10 (The Arcadians)
MSS LCP 1909/19 (The Whip)
MSS LCP 1909/19 (The Bad Girl of the Family)
MSS LCP 1910/29 (The Quaker Girl)
MSS LCP 1911/9 (Castles in the Air)
MSS LCP 1912/7 (The Sunshine Girl)
MSS LCP 1912/21 (The Girl in the Taxi)
MSS LCP 1912/37 (Castles in the Air)
MSS LCP 1913/11 (The Girl on the Film)
MSS LCP 1914/4 (After the Girl)
MSS LCP 1914/7 (Joy Ride Lady)
MSS LCP 1914/12 (The Cinema Star)
MSS LCP 1914/14 (Mam'selle Tra-La-La)
MSS LCP 1915/2 (The Master Hun)
MSS LCP 1916/18 (Chu Chin Chow)
MSS LCP 1921/30 (The Lady of the Rose)
MSS LCP 1922/35 (The Cousin from Nowhere)
MSS LCP 1923/19 (Toni)
MSS LCP 1923/31 (Love's Awakening)
MSS LCP 1923/31 (Madame Pompadour)
MSS LCP 1927/10 (The Blue Train)
MSS LCP 1927/45 (The Yellow Mask)
MSS LCP 1928/42 (Mr. Cinders)
MSS LCP 1929/32 (Bitter Sweet)
MSS LCP 1930/38 (Frederica)
MSS LCP 1931/12 (White Horse Inn)
MSS LCP 1931/15 (The Last Waltz)
MSS LCP 1931/26 (Cavalcade)
MSS LCP 1932/31 (The Land of Smiles)
MSS LCP 1932/38 (Mother of Pearl)
MSS LCP 1933/25 (Ball at the Savoy)
MSS LCP 1936/42 (Swing Along)
MSS LCP 1939/14 (The Dancing Years)

The National Archives, Kew (TNA)
Board of Trade
BT 31/31087/25934 (Gaiety Theatre)
BT 31/3386/20253 (Gaiety Theatre)
BT 31/25693/165165 (Daly's Theatre)

Home Office
HO 45/23998
HO 45/24555
HO 45/9783/B2882E
HO 45/10061/B2125
HO 45/10545/159288
Lord Chamberlain's Correspondence
LC 1/371 (Letters Sent 1880)
LC 1/383 (Letters Received 1880)
LC 1/384 (Letters Sent 1881)
LC 1/385 (Letters Received 1881),

LC 1/398 (Letters Received 1882, 1–100)
LC 1/399 (Letters Received 1882, 101–200)
LC 1/401 (Letters Sent 1882)
LC 1/417 (Letters Received 1883, 1–100)
LC 1/418 (Letters Received 1883, 101–200)
LC 1/419 (Letters Sent 1883)
LC 1/435 (Letters Received 1884, 1–100)
LC 1/436 (Letters Received 1884, 101–201)
LC 1/437 (Letters Sent 1884)
LC 1/453 (Letters Received 1885)
LC 1/469 (Letters Received 1886)
LC 1/470 (Letters Sent 1886)
LC 1/488 (Letters Received 1887, 1–125)
LC 1/489 (Letters Received 1887, 126–250)
LC 1/490 (Letters Received 1887, 251–318)
LC 1/491 (Letters Sent 1887)
LC 1/507 (Letters Received 1888, 1–125)
LC 1/508 (Letters Received 1888, 126–210)
LC 1/509 (Letters Sent 1888)
LC 1/525 (Letters Received 1889, 1–125)
LC 1/526 (Letters Received 1889, 126–250)
LC 1/527 (Letters Sent 1889)
LC 1/546 (Letters Received 1890, 1–100)
LC 1/547 (Letters Sent 1890 / Letters Received 1890, 101–157)
LC 1/564 (Letters Received 1891)
LC 1/565 (Letters Sent 1891)
LC 1/582 (Letters Received 1892)
LC 1/583 (Letters Sent 1892 / Letters Received 1892)
LC 1/601 (Letters Sent 1893 / Letters Received 1893)
LC 1/617 (Letters Received 1894, 1–150)
LC 1/618 (Letters Sent 1894 / Letters Received 1894, 151–218)
LC 1/638 (Letters Received 1895, 1–100)
LC 1/639 (Letters Sent 1895 / Letters Received 1895, 1–18)
LC 1/657 (Letters Sent 1896 / Letters Received 1896)
LC 1/675 (Letters Sent 1897 / Letters Received 1897)
LC 1/692 (Letters Sent 1898 / Letters Received 1899)
LC 1/711 (Letters Sent 1899 / Letters Received 1898)
LC 1/730 (Letters Sent 1900)
LC 1/731 (Letters Received 1900)
LC 1/751 (Letter Sent 1901 / Letters Received 1901, 1–100)
LC 1/752 (Letters Received 1901, 101–228)

London Metropolitan Archives, London (LMA)
Greater London Council
GLC/AR/BR/14/04 (Gaiety Theatre, Old)
GLC/AR/BR/07/0427/2 (New Gaiety Theatre)
GLC/AR/BR/07/0427/3
GLC/AR/BR/19/0200 (Daly's Theatre, Cranbourne Street)
GLC/AR/BR/19/0424 (Daly's Theatre, Cranbourne Street)

London County Council Theatres Committee Papers
LCC/MIN/10,797 (Drury Lane Theatre; Daly's Theatre)
LCC/MIN/10,803 (Empire Theatre of Varieties, 1889–1904)
LCC/MIN/10,814 (Gaiety Theatre, 1888–1903)
LCC/MIN/10,815 (Gaiety Theatre, Gaiety Restaurant, 1888–1910)

Diary of Anthony Heap
ACC/2243/1 (1928)
ACC/2243/2 (1929)

Victoria & Albert Museum, London (V&A)
Daly's Theatre (unkatalogisiert)
Gaiety Theatre (unkatalogisiert)
Shaftesbury Theatre (unkatalogisiert)
Prince of Wales's Theatre (unkatalogisiert)
Gaiety Theatre Royalties Book

Mander & Mitchenson Theatre Collection, Bristol
Daly's Theatre (unkatalogisiert)
Gaiety Theatre (unkatalogisiert)
Shaftesbury Theatre (unkatalogisiert)
Prince of Wales's Theatre (unkatalogisiert)

City of Westminister Archive Center, London
Programmes, Playbills, Review Cuttings, Maps, Pictures (unkatalogisiert)

London Transport Museum, London (LTM)
Where it is never dull, F. P. Restall für Underground Electric Railway Company Ltd., London 1924, 1983/4/1601.
The Way to Theatreland, Reginald Percy Gossop für Underground Electric Railway Company Ltd., London 1927, 1983/4/2357.
To Central London for shops and theatres, J. L. Carstairs für London County Council Tramways, London 1927, 2005/15396.
By tram in comfort to the theatres, Charles Sharland für Underground Electric Railways Company Ltd., London 1910, 1999/31351.

B. Deutschland

Landesarchiv Berlin, Berlin (LAB)
Die Theaterzensur (1836–1930)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 23 (1836–1900)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 25 (1899–1901)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 26 (1901–1907)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 27 (1907–1913)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 28 (1913–1930)

Stellungnahmen der Zeitungen zur Aufhebung der Theaterzensur
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 29 (1918–1922)

Das öffentliche Theaterwesen
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 41 (1857–1876)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 42 (1876–1888)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 43 (1896–1899)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 44 (1900–1904)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 45 (1904–1909)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 46 (1909–1914)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 47 (1913–1927)

Erteilung von Theaterkonzessionen
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 50 (1903–1921)

Zeitungsberichte über die Arbeits- und Lohnverhältnisse des Bühnenpersonals
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 52 (1914–1928)

Zeitungsausschnitte über das öffentliche Theaterwesen
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 57

Der Handel mit Theaterkarten
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 166 (1827–1883)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 167 (1880–1895)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 168 (1895–1905)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 169 (1904–1911)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 171 (1913–1927)

Die Einführung der Theater-, Billet- und Lustbarkeitssteuer und dagegen gerichtete Pressenotizen
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 203 (1905–1929)

Das Reunion-Theater, Alte Jacobstraße dann Hennes-Volkstheater, Zentral-Theater, Thomas-Theater, Zentral-Theater.
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 470 (1869–1889)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 471 (1890–1896)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 472 (1896–1900)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 473 (1901–1929)

Das Louisenstädtische Theater, Dresdner Straße, dann Eden-Theater, Adolph-Ernst-Theater, Thalia-Theater
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 536 (1871–1886)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 537 (1896–1902)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 538 (1902–1918)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 539 (1920–1925)

Das Ostenendtheater, Große Frankfurter Straße, später Volkstheater, Victoria-Theater, Nationaltheater, Karl-Weiß-Theater, Bernhard-Rose-Theater
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 575 (1877–1885)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 576 (1885–1890)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 577 (1890–1895)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 578 (1895–1901)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 579 (1901–1907)

Die für das Ostenendtheater, Große Frankfurter Straße, später Nationaltheater, Victoria-Theater, Nationaltheater, Karl-Weiß-Theater, Bernhard-Rose-Theater genehmigten Stücke
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 580 (1878–1884)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 581 (1885–1888)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 582 (1889–1892)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 583 (1891–1892)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 584 (1892–1895)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 585 (1895–1896)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 586 (1896–1901)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 587 (1901–1904)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 588 (1905–1909)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 589 (1909–1914)

Die Beaufsichtigung des Apollo-Theaters
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 648 (1885–1904)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 649 (1903–1917)

Zensur der Theaterstücke für das Apollo-Theater
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 650 (1900–1902)

Das Theater Unter den Linden, später Metropoltheater, Behrenstraße
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 706 (1895–1898)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 707 (1898–1900)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 708 (1900–1907)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 709 (1907–1922)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 710 (1922–1925)

Zensur der Theaterstücke für das Theater Unter den Linden, später Metropoltheater, Behrenstraße
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 713 (1892–1898)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 714 (1898–1907)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 715 (1908–1916)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 716 (1916–1918)

Gesuche um Erteilung von Theaterkonzessionen (1847–1930)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1657 (1868–1880)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1658 (1880–1888)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1659 (1884–1891)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1660 (1891–1897)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1661 (1898–1900)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1662 (1900–1903)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1663 (1903–1907)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1664 (1908–1909)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1665 (1909–1911)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1666 (1911–1916)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1667 (1917–1918)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1668 (1918–1923)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1669 (1917–1918)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1670 (1918–1923)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1671 (1923–1924)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 1672 (1925–1930)

Der Schauspiel-Unternehmer Jean Kren 1899–1922
A Pr. Br. Rep. 030-05-1954

Der Theaterunternehmer Paul Jentz
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2375

Der Theaterunternehmer Max Reinhardt
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2836
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2837

Die Theaterunternehmer Alfred und Fritz Schaie (gen. Rotter)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2952
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2955
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2966
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2967
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2968
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 2976

Erteilung der Theaterkonzession und Tätigkeit des Theaterunternehmer R. Schultz (1893–1928)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 3061

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 3755 (1909–1910)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 3756 (1911–1916)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 3757 (1916–1930)

Deutscher Bühnen-Verein
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 3758 (1908–1926)

Die Einrichtung der Reichstheaterkammer (1933)
A Pr. Br. Rep. 030-05 Nr. 3786

Theaterzensurexemplare
A Pr. Br. Rep. 030-05-01 Nr. R265 (Revue 1893, 1893)
A Pr. Br. Rep. 030-05-01 Nr. F441 (Ein fideles Corps, 1894)
A Pr. Br. Rep. 030-05-01 Nr. T298 (Eine tolle Nacht, 1895)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 372 (Die Geisha, 1897)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 859 (Im Paradies der Frauen, 1898)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1259 (Der griechische Sklave, 1899)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1254 (Rund um Berlin, 1899)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1331 (Die verkehrte Welt, 1899)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1433 (Daisy, 1900)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1128 (Frau Luna, 1901)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 2021 (Ne feine Nummer, 1901)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 1669 (San Toy, 1901)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 2078 (Der silberne Pantoffel, 1902)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 2294 (Berlin bleibt Berlin, 1902)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 2638 (Neuestes! Allerneuestes!, 1903)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 3323 (Auf in's Metropol!, 1905)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 3620 (Der Teufel lacht dazu, 1906)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 3915 (Das muß man seh'n!, 1907)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 4214 (Donnerwetter – tadellos!, 1908)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 4337 (Das Warenhausfräulein, 1908)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 4433 (Die oberen Zehntausend, 1909)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 4559 (Hallo! Die große Revue, 1909)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 5078 (Die keusche Susanne, 1910)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 5140 (Die Nacht von Berlin, 1911)
A Pr. Br. Rep. 030-05-02 Nr. 5564 (Die Kino-Königin, 1914)

Akten der Staatsanwaltschaft bei dem Landgericht Berlin I, Strafsache gegen Schaie genannt Rotter wegen Konkursverbrechens
A Rep. 358-02 Nr. 108611
A Rep. 358-02 Nr. 108612
A Rep. 358-02 Nr. 108613
A Rep. 358-02 Nr. 108614

Theaterhistorische Sammlung der Freien Universität Berlin, Berlin (TSFU)

Nachlass Julius Freund
97/02/W140 (Reichstagskandidat)
97/02/W163 (Schwindelmeier & Comp., 1912)
97/02/W169 (Berlin lacht, 1899)
97/02/W172 (Ein tolles Jahr, 1904)
97/02/W172a (Ein tolles Jahr, 1904)

97/02/W173 (Auf ins Metropol!, 1905)
97/02/W174 (Chauffeur – in's Metropol!, 1912)
92/02/W175 (Die Kino-Königin, 1913)
97/02/W177 (Die verkehrte Welt, 1899)
97/02/W178 (Schön war's doch, 1901)
97/02/W180 (Der Teufel lacht dazu, 1906)
97/02/W181 (Hallo! Die grosse Revue, 1909)
97/02/W183 (Das muss man seh'n!, 1907)
97/02/W184 (Hurra! Wir leben noch!, 1910)
97/02/W187 (Die Nacht von Berlin, 1911)
97/02/W308 (Das Lied der Suffragette)
97/02/W314 (Das Schneemann-Terzett)

Bundesarchiv, Berlin Lichterfelde (BArch)
R 55/152 (Metropoltheater und Admiralspalast)
R 55/262
R 56-III/757 (Rotter (Schaie), Alfred und Fritz, Berlin)
R 56-III/782 (Jentz, Paul, Berlin)
Bestand Auswärtiges Amt
R 901/37953 (Korrespondenz mit der Botschaft in London)
R 901/37954 (Korrespondenz mit der Botschaft in London)

Märkisches Museum, Berlin
Apollo-Theater (unkatalogisiert)
Metropoltheater (unkatalogisiert)
Thalia Theater (unkatalogisiert)

Archiv der Akademie der Künste, Berlin (AAdK)
Nachlass Rudolf Bernauer
Nachlass Marcellus Schiffer

2. Gedruckte Quellen

A. Zeitungen und Zeitschriften

Großbritannien
Academy, Athenaeum, Building News and Architectural Journal, Builder, Deutsche Zeitung Hermann, The Economist, The Era, The Illustrated Sporting and Dramatic News, The Living Age, National Observer, The Pall Mall Gazette, The Play Pictorial, Punch or the London Charivari, Review of Reviews, The Saturday Review, The Sketch, The Stage, Sunday Referee, Sunday Times, The Theatre. A Monthly Review and Magazine, The Times.

Deutschland
Der Autor, Berliner Börsen-Courier, Berliner Lokal-Anzeiger, Berliner Morgenpost, Berliner Tagesspiegel, Berliner Zeitung, Bühne und Welt, B.Z. am Mittag, Centralblatt der Bauverwaltung, Deutsche Bauzeitung, Die Deutsche Bühne, Deutscher Bühnenspielplan, Das Deutsche Theater. Jahrbuch für Drama und Bühne, Deutscher Kurier, Deutsche Revue, Deutsche Tageszeitung, Die Grenzboten, Das Kleine Journal, Kunstwart, Der neue Weg, Die Neue Zeit. Revue des geistigen und öffentlichen Lebens, Neue Zeit, Orchestra, Das Organ der Variétéwelt, Das Programm, Die Rampe, Die Scene, Die Schaubühne, Tägliche Rundschau, Das Theater, Theater-Courier, Velhagen & Klasings Monatshefte, Vossische Zeitung, Die Weltbühne, Die Zukunft.

B. Zeitgenössische Schriften

Adcock, A. St. John, Leaving the London Theatres, in: George R. Sims (Hrsg.), Living London. Its Work and Its Play, Its Humour and Its Pathos, Its Sights and Its Scenes, 2. Bde., London 1904, S. 9–14.
Adorno, Theodor W., Gesammelte Schriften, 19 Bde., Frankfurt am Main 1988–1996.
—, Leichte Musik, in: ders., Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Reinbek bei Hamburg 1970, S. 31–48.
Agate, James, Immoment Toys. A Survey of Light Entertainment on the London Stage, 1920–1943, London 1945.
Ambient, Mark, A. M. Thompson und Arthur Wimperis, The Arcadians. A Fantastic Musical Play in Three Acts. Music by Lionel Monckton. Vocal Score, London 1909.
Amtsblatt der Regierung zu Potsdam, Potsdam 1816–1945.
Annalen der preußischen innern Staats-Verwaltung, Berlin 1817–1839.
Archer, William, The Theatrical ‚World' of 1893, London 1894.
—, The Theatrical ‚World' of 1894, London 1895.
—, The Theatrical ‚World' of 1895, London 1896.
—, The Theatrical ‚World' of 1896, London 1897.
—, A National Theatre. Scheme & Estimates, London 1907.
—, The Old Drama and the New. An Essay in Re-valuation, London 1923.
Armstrong, Cecil F., The Actor's Companion, London 1912.
—, Shakespeare to Shaw. Studies in the Life's Work of Six Dramatists of the English Stage, London 1913.
Arnold, Franz und Leo Leipziger, Woran wir denken. Bunte Bilder aus grosser Zeit. Musik von Max Winterfeld, Berlin 1914.
— und Ernst Bach, Der Fürst von Pappenheim. Operette in 3 Akten. Musik von Hugo Hirsch, Berlin 1923.
Asche, Oscar, His Life by Himself, London 1929.
Ashwell, Lena, Acting as a Profession for Women, in: Edith J. Morley (Hrsg.), Women Workers in Seven Professions. A Survey of Their Economic Conditions and Prospects, London, New York 1914, S. 298–313.
Aßmann, Gustav, Die Theaterspielerlaubnis nach § 32 der Reichsgewerbeordnung. Praktischer Wegweiser für Verwaltungsbehörden, Schauspielunternehmer und sonstige Theaterinteressierte, Berlin [2]1925.

Bab, Julius und Willy Handl, Deutsche Schauspieler. Porträts aus Berlin und Wien, Berlin 1908.
— und Willy Handl, Wien und Berlin. Vergleichendes zur Kulturgeschichte der beiden Hauptstädte Mitteleuropas, Berlin 1918.
—, Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung, Berlin 1919.
—, Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870, Leipzig 1928.
—, Das Theater im Lichte der Soziologie, Leipzig 1931.
Baedeker, Karl, London and its Environs. Handbook for Travellers, Leipzig [19]1930.
Baker, Josephine, Memoiren, München 1928.
Bancroft, Squire B. und Marie Effie Bancroft, Mr. & Mrs. Bancroft on and off the Stage. In Two Volumes, London 1882.
Bantock, Granville und F. G. Aflalo, Round the World with ‚A Gaiety Girl', London 1896.
Barbor, H. R., The Theatre. An Art and an Industry, London 1924.
Barnay, Ludwig, Erinnerungen von Ludwig Barnay, Berlin 1903.
Bartels, Adolf, Rasse und Volkstum. Gesammelte Aufsätze zur nationalen Weltanschauung, Leipzig [2]1920.
Bason, Frederick Thomas, Gallery Unreserved. A Collection of Experiences, Opinions and Stories connected with the Gallery and Galleryites. By a Galleryite. With a Foreword by W. Somerset Maugham, London 1931.
Bebel, August, Die Frau und der Sozialismus, Berlin 1979.
Benatzky, Ralph, Erik Charell und Hans Müller, Im weißen Rössl. Singspiel in 3 Akten. Frei nach dem Lustspiel von Blumenthal und Kadelburg, Berlin 1952.

Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1963.
—, Über einige Motive bei Baudelaire, in: ders., Gesammelte Schriften, 1. Bd., Frankfurt am Main 1974, S. 605–654.
—, Das Passagen-Werk, 2 Bde., herausgegeben von Ralf Tiedemann Frankfurt am Main 1983.
Berlin für Kenner. Ein Bärenführer bei Tag und Nacht durch die deutsche Reichshauptstadt, Berlin 1912.
Berlin und die Berliner. Leute, Dinge, Sitten, Winke, Karlsruhe 1905.
Bernauer, Rudolf, Leopold Jacobson, Der tapfere Soldat. Operette in 3 Akten. Soufflierbuch mit sämtlichen Regiebemerkungen. Mit Benützung von Motiven aus Bernhard Shaws Helden, Wien 1908.
— und Rudolph Schanzer, Filmzauber. Posse mit Gesang in 4 Bildern. Musik von Walter Kollo und Willy Bredschneider, München 1912.
— und Ernst Welisch, Jung-England. Operette in drei Akten. Musik von Leo Fall, Berlin o. J. [ca. 1914].
—, Das Theater meines Lebens, Berlin 1955.
Berns, Ulrich, Das Virtuosengastspiel auf der deutschen Bühne, Phil. Diss. Berlin 1959.
Besant, Walter, The Revolt of Man, Leipzig 1882.
—, East London, London 1901.
Bie, Oscar, Fritzi Massary, Berlin 1920.
Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog, Berlin 1897–1917.
Birett, Herbert (Hrsg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart, München 1980.
Bloch, Iwan, Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur, Berlin 1919.
—, Georg Löwenstein, Die Prostitution, Berlin 1925.
Blumenthal, Oscar, Gustav Kadelburg, Im weissen Rössl. Lustspiel in 3 Aufzügen, Charlottenburg ²1898.
Boosey, William, Fifty Years of Music, London 1931.
Booth, Charles, Life and Labour of the People in London, 1. Bd.: East, Central and South London, London 1892.
Borchard, Wilhelm, Das Aufführungsrecht an dramatischen und musikalischen Werken, Phil. Diss. Greifswald 1917.
Borsa, Mario, The English Stage of To-Day. Translated From the Original Italian and Edited with a Prefatory Note by Selwyn Brinton, London 1908.
Brammer, Julius und Alfred Grünwald, Die Tango-Königin. Operette in drei Akten. Musik von Franz Lehár, Leipzig 1921.
Bridges, Thomas Charles, Kings of Commerce, London 1928.
Brückner, Gerhard, Die rechtliche Stellung der Bühnenkünstler in geschichtlicher Entwicklung, Greifswald 1930.
Bubendey, Johann Friedrich, Soziale Schäden im Arbeitnehmertum des deutschen Bühnengewerbes und ihre Abwendung durch Selbsthilfe und Staat. Eine Studie zur Geschichte der sozialen Bühnenbewegung, Leipzig 1912.
Buchner, Eberhard, Varieté und Tingeltangel in Berlin (Großstadt-Dokumente, Bd. 22), Berlin 1905.
Bundes-Gesetzblatt des Norddeutschen Bundes, Berlin 1867–1871.

Cairns, Adrian, The Making of the Professional Actor. A History, an Analysis and a Prediction, London 1996.
Carter, Huntly, The Theatre of Max Reinhardt, London 1914.
—, The New Theatre and Cinema of Soviet Russia: Being an Analysis and Synthesis of the Unified Theatre Produced in Russia by the 1917 Revolution, and an Account of its Growth and Development from 1917 to the Present Day, London 1924.
—, The New Spirit in the European Theatre, 1914–1924. A Comparative Study of the Changes Effected by the War and Revolution, London 1925.

Census of England and Wales for the year 1861. Population Tables. Bd. 2: Ages, Civil Condition, Occupations, and Birth-Places of the People with the Ages and Occupations of the Blind, Deaf-and-Dumb and of the Inmates of Certain Public Institutions, London 1863.
Census of England and Wales 1871. Population Abstracts. Ages, Civil Condition, Occupations, and Birth Places of the People, Bd. 3, London 1873.
Census of England and Wales 1881, Bd. 3: Ages, Condition as to Marriage, Occupations, and Birth-Places of the People, London 1883.
Census of England and Wales 1891, Bd. 3: Ages, Condition as to Marriage, Occupations, Birth-Places, and Infirmities, London 1893.
Census of England and Wales 1901. Summary Tables. Area, Houses and Population, also Population Classified by Ages, Condition as to Marriage, Occupations, Birthplaces, and Infirmities, London 1903.
Census of England and Wales 1911, Bd. 10: Occupations and Industries, Teil 1: Report and all Tables, London 1913.
Census of England and Wales 1921. County of London, London 1923.
Census of England and Wales 1931. Occupation Tables, London 1934.
Charell, Erik (Hrsg.), Von Mund zu Mund. Charell-Revue 1926/27. Textbuch der Gesänge, Berlin 1926.
Cochran, Charles B., The Secrets of a Showman, London 1925, S. 165–178.
—, I Had Almost Forgotten, London 1932.
—, A Showman Looks On, London 1945.
Cohen-Portheim, Paul, England, unbekannte Insel, Berlin 1931.
—, London. Mit 70 Abbildungen nach Aufnahmen des Verfassers, Berlin 1933.
Colze, Leo, Berliner Warenhäuser, Leipzig 1908.
Cook, Dutton, A Book of the Play. Studies and Illustrations of Histrionic Story, Life, and Character, London 1872.
Cook's Handbook to London. With Map, Plans and Illustrations, London 1930.
Courtneidge, Robert, I Was an Actor Once, London 1930.
Coward, Noël, Cavalcade, London 1932.
—, Operette, London 1938.
—, The Collected Plays of Noël Coward, 6 Bde., 1949–1960.
Craig, Edward Gordon, The Theatre Advancing, London 1921.

Dark, Sidney und Rowland Grey, W. S. Gilbert. His Life and Letters, London 1923.
Das deutsche Theater und seine Mitglieder in der Krise. Übersicht über Abbaumaßnahmen bis zur Spielzeit 1931–1932 und Auswirkungen der Notverordnungen. Denkschrift der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Berlin 1932.
Dean, Basil, The Repertory Theatre. Being the Substance of a Lecture Delivered Before the Members of the Liverpool Playgoers' Society on the Fifth Day of October 1911, Liverpool 1911.
Der deutsche Kronprinz und die Frauen in seinem Leben. Nach authentischen Aufzeichnungen, Belegen und Untersuchungen, Leipzig 1923.
Derwent, Laurence, The Derwent Story. My First Fifty Years in the Theatre in England and America, New York 1953.
Desmond, Shaw, The Edwardian Story, London 1949.
Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adreßbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen, Berlin 1915–1930.
Devrient, Eduard, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1848–1874.
Die Lebenshaltung von 2000 Arbeiter-, Angestellten- und Beamtenhaushaltungen. Erhebungen von Wirtschaftsberechnungen im Deutschen Reich. Bearb. im Statistischen Reichsamt, Berlin 1932.
Doerry, Hans, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts, Berlin 1926.
Dritter Verwaltungsbericht des Königlichen Polizei-Präsidiums von Berlin für die Jahre 1891 bis 1900, Berlin 1902.
Droescher, Georg, Die vormals Königlichen, jetzt Preussischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit

vom 1. Januar 1886 bis 31. Dezember 1935. Ein theatergeschichtliches Nachschlagebuch, Berlin 1936.
Du Maurier, Daphne, Gerald. A Portrait, London 1934.
Duff-Gordon, Lucy, Discretions & Indiscretions, London 1932.
Dunger, Hermann, Engländerei in der deutschen Sprache, Berlin 1909.

Edel, Edmund, Berlin W. Ein paar Kapitel von der Oberfläche, Berlin 1906.
—, Neu-Berlin, Berlin 1908.
Eisenberg, Ludwig, Ludwig Eisenberg's Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert, Leipzig 1903.
Engel-Reimers, Charlotte, Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen. Eine Untersuchung über ihre wirtschaftliche Lage, Leipzig 1911.
Entwurf zu einem Rahmengesetz über die Kommunalisierung von Wirtschaftsbetrieben ausgearbeitet von der Sozialisierungskommission, Berlin 1919.
Epstein, Max, Das Theater als Geschäft [1911]. Mit einem Nachw. von Peter L. H. Schwenkow, Berlin 1996.
—, Theater und Volkswirtschaft, Hamburg 1914.
—, Das Geschäft als Theater, Berlin 1927.
—, Theaterbetrieb und Vergnügungsbetriebe, in: Heinrich Nicklisch (Hrsg.), Handwörterbuch der Betriebswirtschaft, Bd. 5: Statistik – Zwischenhandel, Stuttgart 1928, S. 390–401.
Ervine, St. John, The Theatre in My Life, London 1933.
Exner, Robert, Moderne Schaufenster-Reklame, Berlin 1896.

Faucher, Julius, Vergleichende Culturbilder aus den Vier Europäischen Millionenstädten (Berlin – Wien – Paris – London), Hannover 1877.
Fletcher, Banister (Hrsg.), The London Building Acts, London 1914.
Forbes-Robertson, Johnston, A Player Under Three Reigns, London 1925.
Fowell, Frank und Frank Palmer, Censorship in England, London 1913.
Frank, Rudolf, Provinz, Theater – Provinztheater, in: Max Krell (Hrsg.), Das deutsche Theater der Gegenwart, München, Leipzig 1923, S. 237–239.
Franz, Arnold, Der Fürst von Pappenheim. Vollständiges Souflier- und Regiebuch, Berlin 1923.
Freund, Julius und Wilhelm Mannstaedt, Eine tolle Nacht. Posse mit Gesang und Tanz in fünf Bildern. Musik von Julius Einödshofer, Berlin 1895.
—, Neuestes! Allerneuestes! Grosse satyrisch-parodistische Revue in fünf Bildern. Musik von Victor Hollaender, Berlin 1904.
—, Chauffeur – in's Metropol!! Grosse Jahres-Revue mit Gesang und Tanz in 10 Bildern. Musik von Rudolf Nelson, Berlin 1912.
Friedegg, Ernst, Millionen und Millionäre. Wie die Riesenvermögen entstehen, Berlin-Charlottenburg 1914.
Fröhlich, Elke (Hrsg.), Die Tagebücher von Joseph Goebbels, 9 Bde., München 1987–2006.
Fuchs, Eduard, Illustrierte Sittengeschichte, 3. Bd.: Das bürgerliche Zeitalter, München ca. 1912.

Gaehde, Christian, Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart, Leipzig 1908.
Geiger, Theodor, Die soziale Schichtung des deutschen Volkes. Soziographischer Versuch auf statistischer Grundlage, Stuttgart 1932.
Gensichen, Otto Franz, Kulissenluft. Wallnertheater-Erinnerungen, Berlin 1909.
Gert, Valeska, Mein Weg, Leipzig 1931.
Gesetzsammlung für die Königlich-Preußischen Staaten, Berlin 1810–1906.
Giese, Fritz, Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl, München 1925.
Gilbert, Jean, Tango-Prinzessin. Große Posse mit Gesang und Tanz. Text von Jean Kren und Curt Kraatz. Gesangstexte von Alfred Schönfeld, Berlin o. J. [1913].
—, The Cinema Star. A Musical Farcical Comedy in three Acts. From the German by G. Okonowski and Julius Freund. English Version by J. Hulbert. Lyrics by H. Graham, London 1914.

Glagau, Otto, Der Börsen- und Gründungs-Schwindel in Berlin, Leipzig 1876.
Göhre, Paul, Das Warenhaus, Frankfurt am Main 1907.
Goldbaum, Wenzel, Theaterrecht, Berlin 1914.
Granach, Alexander, Da geht ein Mensch. Lebensroman eines Schauspielers [1945], München 1973.
Graves, Charles, The Price of Pleasure, London 1935.
—, The Cochran Story. A Biography of Sir Charles Blake Cochran, London 1951.
Graves, George, Gaieties and Gravities. The Autobiography of a Comedian. Foreword by Charles B. Cochran, London 1931.
Gregori, Ferdinand, Der Schauspieler, Leipzig, Berlin 1919.
Grossmith, George, G. G., London 1933.
Grosz, George, Ecce Homo [1923], Reinbek bei Hamburg 1980.
—, Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Hamburg 1955.
Grube, Max, Geschichte der Meininger, Berlin, Leipzig 1926.
Gründgens, Gustaf, Zur Soziologie des Schauspielers, in: ders., Briefe, Aufsätze Reden. Hrsg. von Rolf Badenhausen und Peter Gründgens-Gorski, Hamburg 1967, S. 54–58.
Grünwald, Alfred, Fritz Löhner-Beda und Emmerich Földes, Die Blume von Hawaii. Operette in drei Akten. Musik von Paul Abraham. Vollständiges Regiebuch, Berlin 1931.
—, Eine Frau, die weiß, was sie will. Komödie mit Musik in 5 Bildern. Musik von Oscar Straus, Berlin 1932.
— und Fritz Löhner-Beda, Ball im Savoy. Große Operette in 3 Akten und einem Vorspiel. Musik von Paul Abraham, Berlin 1932.
Gunold, Rolf, Wege zum akustischen Drama, in: Irmela Schneider (Hrsg.), Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation, Tübingen 1984, S. 171–173 [zuerst in: Der Deutsche Rundfunk 31 (1925)].
Gutzkow, Karl, Über Theaterschulen. Ein Gespräch, in: ders., Vor- und Nach-Märzliches, Leipzig 1850, S. 49–86.

Haller, Hermann und Willi Wolff, Immer feste druff! Vaterländisches Volksstück mit Gesang in 4 Bildern. Musik von Walter Kollo, München 1914.
—, Rideamus und Willi Wolff, Drunter und Drüber. Große Revue in 3 Akten. Musik von Walter Kollo. Textbuch der Gesänge, Berlin 1923.
—, Rideamus und Willi Wolff, Noch und Noch. Große Revue in 3 Akten. Musik von Walter Kollo. Textbuch der Gesänge, Berlin 1924.
—, Rideamus und Willi Wolff, Achtung! Welle 505. Haller-Revue 1925/26. Musik von Walter Kollo. Textbuch der Gesänge, Berlin 1925.
—, Rideamus und Willi Wolff, Wann und Wo. Textbuch der Haller Revue 1927/28. Musik von Walter Kollo, Berlin 1927.
Hallsworth, Joseph und Rhys J. Davies, The Working Life of Shop Assistants. A Study of Conditions of Labour in the Distributive Trades, Manchester 1910.
Hamilton, Clayton, Problems of the Playwright, London 1917.
Handbuch der deutschen Gesellschaften mit beschränkter Haftung. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Bankiers, Industrielle, Kapitalisten, Behörden und Auskunfteien, Berlin 1898.
Hanslick, Eduard, Der Mikado von Sullivan, in: ders., Musikalisches Skizzenbuch, 4. Bd.: Moderne Oper, Berlin, 1888, S. 288–295.
Harden, Maximilian, Berlin als Theaterhauptstadt, Berlin 1888.
Hart, Julius, Die Entstehung der Freien Bühne. Persönliche Erinnerungen, in: ders. und Heinrich Hart, Lebenserinnerungen. Rückblicke auf die Frühzeit der literarischen Moderne (1880–1900), herausgegeben und kommentiert von Wolfgang Bunzel, Bielefeld 2006, S. 173–184.
Heine, Wolfgang, Der Kampf um den Reigen. Vollständiger Bericht über die sechstägige Verhandlung gegen Direktion und Darsteller des kleinen Schauspielhauses Berlin, Berlin 1922.
Hellpach, Willy, Unser Genußleben und die Geschlechtskrankheiten, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten, Bd. 3, Berlin 1905, S. 100–107.
Hellwig, Albert, Rechtsquellen des öffentlichen Kinematographenrechts, Mönchen-Gladbach 1913.
—, Öffentliches Lichtspielrecht, Mönchen-Gladbach 1921.

Herrmann, Max, Das theatralische Raumerlebnis, in: Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Beilage zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 25 (1931), 2. Bd., S. 152–163.
Herterich, Fritz, Theater und Volkswirtschaft, Phil. Diss. Regensburg 1937.
Hessel, Franz, Von den Irrtümern der Liebenden und andere Prosa. Mit einer umfassenden Hessel-Bibliographie von Gregor Ackermann und Hartmut Vollmer. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Vollmer, Paderborn 1994.
Hesterberg, Trude, Was ich noch sagen wollte…, Berlin 1971.
Hibbert, Henry George, Fifty Years of a Londoner's Life, London 1916.
—, A Playgoer's Memories, London 1920.
Hinsmann, F., Theaterelend und kein Ende? Der Theaterdirektor künstlerischer Leiter oder Unternehmer? Die Rechten und Pflichten des Theaterpublikums. Dezentralisation der Theater. Ein Wort zur Einkehr und Umkehr, Saarbrücken 1916.
Hobson, John Atkinson, The Psychology of Jingoism, London 1901.
Hochdorf, Max, Die Deutsche Bühnengenossenschaft. Fünfzig Jahre Geschichte. Geschrieben im Auftrage der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, Potsdam 1921.
Hoffmann, Hans, Theaterrecht. Bühne und Artistik. Zusammenfassende Darstellung des gesamten Theaterrechts unter Berücksichtigung der Anordnungen der Reichskulturkammer und Reichstheaterkammer sowie der Bestimmungen der Reichsgewerbeordnung nebst Text mit Anmerkungen, Berlin 1936.
Hofmeister, Walter, 60 Jahre Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen. Gedenkschrift, Frankfurt am Main 1931.
Holenia, Alexander Lernet, Dramaturgisches, in: Hanns Martin Elster (Hrsg.), Das Pantheon. Ein Hausbuch deutscher Dichtung und Kunst in der Gegenwart, Berlin 1927, S. 573–593.
Hollaender, Friedrich, Von Kopf bis Fuß. Mein Leben mit Text und Musik, hrsg. und kommentiert von Volker Kühn, Bonn 1996.
Hollaender, Victor, San-Lin, Berlin 1898.
—, Schaukel-Lied (aus der Revue Auf in's Metropol), Berlin 1905.
Hollingshead, John, Gaiety Chronicles, Westminster 1898.
—, ‚Good Old Gaiety'. An Historiette and Remembrance, London 1903.
—, My Lifetime, 2. Bde, London 1895.
Houben, Heinrich H., Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlaß, Frankfurt am Main 1903.
—, Polizei und Zensur. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur, Berlin 1926.
Huret, Jules, Berlin um Neunzehnhundert (1909). Einführung von Richard Schneider, Berlin 1979.

Ihering, Herbert, Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933, Berlin (Ost) 1974.
—, Theaterkrise? Geistige Krise! (1931), in: ebd., S. 380–385.

Jacobsohn, Siegfried, Das Theater der Reichshauptstadt, München 1904.
Jones, Henry Arthur, The Foundation of a National Drama [1913], New York 1977.
Jupp, James, The Gaiety Stage Door. Thrity Years' of Reminiscences of the Theatre, London 1923.

Kahane, Arthur, Theater. Aus dem Tagebuche des Theatermannes, Berlin 1930.
Kalisch, David, Haussegen, oder Berlin wird Weltstadt! Vaudeville in einem Act nach Brazier, Berlin o. J. [1866].
—, Hunderttausend Taler. Altberliner Possen, 2 Bde., Berlin 1988.
Kästner, Erich, Gemischte Gefühle. Literarische Publizistik aus der ‚Neuen Leipziger Zeitung', 1923–1933, 2. Bde., Berlin, Weimar 1989.
Kellen, Tony, Die Not unserer Schauspielerinnen, Leipzig 1902.
Kerr, Alfred, Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt. Hrsg. von Walter Rühle, Berlin 1999.

—, Warum fließt der Rhein nicht durch Berlin? Briefe eines europäischen Flaneurs, 1895–1900. Hrsg. von Günther Rühle, Berlin 2001.
Kesser, Hermann, Bermerkungen zum Hör-Drama, in: Irmela Schneider (Hrsg.), Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation, Tübingen 1984, S. 188–192.
Kienzl, Hermann, Die Bühne ein Echo der Zeit, 1905–1907, Berlin 1907.
Kleefeld, Kurt, Die Theaterzensur in Preußen, Berlin 1905.
Klein, Wilhelm, Der preußische Staat und das Theater im Jahre 1848. Ein Beitrag zur Geschichte der Nationaltheateridee, Berlin 1924.
Köberle, Georg, Die Theater-Krisis im neuen deutschen Reiche, Stuttgart 1872.
Koch, Claus-Dietrich, Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs, Berlin 1927.
Körner, Hermann, Die Warenhäuser. Ihr Wesen, ihr Entstehung und ihre Stellung im Wirtschaftsleben, Tübingen 1908.
Kortner, Fritz, Aller Tage Abend. Autobiographie, München 1979.
Kracauer, Siegfried, Die Angestellten. Aus dem neusten Deutschland [1930], Frankfurt am Main 1971.
—, Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1977.
—, Die Hotelhalle, in: ebd., S. 157–170.
—, Kult der Zerstreuung, in: ebd., S. 311–317.
—, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit [1937], Frankfurt am Main 1994.
—, Schriften, 8 Bde., Frankfurt am Main 1971–2002.
—, Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes, in: ders., Schriften, Bd. 5,2, S. 185–192.
Krell, Max (Hrsg.), Das deutsche Theater der Gegenwart, München, Leipzig 1923.
Kren, Jean und Georg Okonowski, Kam'rad Männe. Volksposse mit Gesang in 3 Akten. Musik von Max Winterfeld (Jean Gilbert). Gesangstexte von Alfred Schönfeld, Berlin 1914.

Leach, Henry, Newspaper London, in: George Sims (Hrsg.), Living London. Its Work and Its Play, Its Humour and Its Pahtos, Its Sights and Its Scenes, 2. Bd., London 1904, S. 202–208.
Le Bon, Gustave, Psychologie der Massen. Autorisierte Übersetzung nach der 12. Auflage von Dr. Rudolf Eisler, Leipzig 1908.
Lederer, Emil, Die Privatangestellten in der modernen Wirtschaftsentwicklung, Tübingen 1912.
Léon, Victor, Die gelbe Jacke. Operette in 3 Akten. Musik von Franz Lehár, Leipzig 1923.
Lindau, Paul, Nüchterne Briefe aus Bayreuth, Breslau, Leipzig [9]1879.
Linsemann, Paul, Die Theaterstadt Berlin, Berlin 1897.
Little, Charles, Little's London Pleasure Guide for 1898, London 1898.
Littmann, Max, Das Charlottenburger Schiller-Theater. Mit einer Einleitung von Raphael Loewenfeld München 1906.
Loeb, Moritz, Berliner Konfektion (Großstadt-Dokumente, Bd. 15), Berlin 1906.
Lohkamp, Paul, Das Recht der Theaterzensur in Preußen, Greifswald 1916.

Machray, Robert, The Night Side of London (1902), Edinburgh 1984.
Macqueen-Pope, Walter, An Indiscreet Guide to Theatreland, London 1947.
—, Carriages at Eleven. The Story of the Edwardian Theatre, London 1947.
—, Gaiety. Theatre of Enchantment, London 1949.
—, Ghosts and Greasepaint. A Story of the Days that were, London 1951.
—, Shirtfronts and Sables. A Story of the Day When Money Could be Spent, London 1953.
—, Walter, D. L. Murray, Fortune's Favourite. The Life and Times of Franz Lehár, London 1953.
Man, Hendrik de, Sozialismus und National-Fascismus, Potsdam 1931.
Marcossen, Isaac F., Daniel Frohman, Charles Frohman. Manager and Man, London 1916.
Marcuse, Ludwig, Mein zwanzigstes Jahrhundert, Zürich 1975.
Martersteig, Max, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung, Leipzig 1904.
Mayer, Hans, Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen, 2. Bde., Frankfurt am Main 1982–1984.

McCracken, R. F., The Earnest Playgoer. Main Line, Branch Lines, and Sidetracks, 1879–1933, London 1933.
Messter, Oskar, Mein Weg mit dem Film, Berlin 1936.
Ministerial-Blatt für die gesammte innere Verwaltung in den Königlich Preußischen Staaten. Herausgegeben im Bureau des Ministeriums des Innern, Berlin 1840–1907.
Mierendorff, Carlo, Über die Grenzen von Film und Bühne, in: Max Krell (Hrsg.), Das deutsche Theater der Gegenwart, München, Leipzig 1923, S. 177–184.
Modrow, Hans Otto, Berlin 1900. Querschnitt durch die Entwicklung einer Stadt um die Jahrhundertwende, Berlin 1936.
Moeller-Bruck, Arthur, Das Variete, Berlin 1902.
Moreck, Curt, Führer durch das ‚lasterhafte' Berlin, Leipzig 1931.
Morley, Edith J. (Hrsg.), Women Workers in Seven Professions. A Survey of Their Economic Conditions and Prospects, London, New York 1914.
Morley, Henry, The Journal of a London Playgoer [1866], Leicester 1974.

Nestriepke, Siegfried, Die Kommunalisierung des Theaters mit besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse Berlins. Vortrag, gehalten anläßlich der Generalversammlung der Freien Volksbühne in Berlin am 8. Mai 1919, Berlin 1919.
—, Geschichte der Volksbühne Berlin, Teil 1: 1890 bis 1914, Berlin 1930.
Neuer Theater-Almanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch, Berlin 1890–1914.
Niemann, Walter, Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen, Berlin 1913.

Oldenburg-Januschau, Elard von, Erinnerungen, Leipzig 1936.
Opet, Otto, Deutsches Theaterrecht. Unter Berücksichtigung der fremden Rechte, Berlin 1897.
Osborn, Max, Stadt und Warenhaus, ein Beitrag zur boden- und baugeschichtlichen Entwicklung, in: Verband deutscher Waren- und Kaufhäuser e.V. (Hrsg.), Probleme des Warenhauses. Beiträge zur Geschichte und Erkenntnis der Entwicklung des Warenhauses in Deutschland, Berlin 1928, S. 123–131.
Orme, Michael, J. T. Grein. The Story of a Pioneer, 1862–1935, London 1936.

Palmer, John, The Future of the Theatre, London 1913.
Paneth, Erwin, Entwicklung der Reklame vom Altertum bis zur Gegenwart. Erfolgreiche Mittel der Geschäfts-, Personen- und Ideenreklame aus allen Zeiten und Ländern, München, Berlin 1926.
Papesch, Joseph, Das Fegefeuer des deutschen Theaters, Dessau 1925.
Pascoe, Charles Eyre, London of Today. An Illustrated Handbook for the Season 1890, London 1890.
Passow, Richard, Die Aktiengesellschaft. Eine wirtschaftswissenschaftliche Studie, 2. neu bearb. und erw. Auflage, Jena 1922.
Pauli, Karl, Die Befreiung der Deutschen Bühne vom Drucke der Geldspekulation, Berlin 1887.
Pemberton, Thomas Edgar, Sir Charles Wyndham, London 1904.
Pfeiffer, Maximilian, Theater-Elend. Ein Weckruf, Bamberg 1909.
Pinero, Arthur, The ‚Mind the Paint' Girl. A Comedy in Four Acts, London 1912.
Piscator, Erwin, Das politische Theater, Berlin 1929.
Playfair, Nigel, Hammersmith Hoy. A Book of Minor Revelations, London 1930.
Poel, William, What is Wrong with the Stage. Some Notes on the English Theatre from the Earliest Times to the Present Day, London 1920.
Polizeiverordnung über die bauliche Anlage, die innere Einrichtung und den Betrieb von Theatern, öffentlichen Versammlungsräumen und Zirkusanlagen, Garding 1909.
Priestley, J. B., The Good Companions, New York 1929.
—, Theatre Outlook, London 1947.
Pückler-Muskau, Hermann von, Briefe eines Verstorbenen, neu hrsg. von Heinz Ohff, Berlin 1986.
Pulch, Harald, Messters Experiment der Dirigentenfilme, in: Frank Kessler (Hrsg.), Oskar Messter, Erfinder und Geschäftsmann, Basel 1994, S. 53–64.

Reiche, Erwin, Der Bühnenvertrieb. Zur rechtlichen Stellung des Aufführungskommissionärs, Greifswald 1917.
Reichsgesetzblatt. Herausgegeben im Reichsministerium des Innern, Berlin 1871–1945.
Reiners, Fritz, Das Bühnenwerk und sein urheberrechtlicher Schutz. Eine urheberrechtlich-theaterrechtliche Abhandlung. Unter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung und unter vergleichender Heranziehung ausländischen Rechts, Leipzig 1927.
Reinhardt, Max, Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hrsg. von Hugo Fetting, Berlin 1989.
Report from the Select Committee on Theatrical Licenses and Regulations. Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence and Appendix, London 1866.
Report from the Select Committee on Theatres and Places of Entertainment. Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, Appendix and Index, London 1892.
Report from the Joint Select Committee of the House of Lords and the House of Commons on the Stage Plays (Censorship). Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence and Appendices, London 1909.
Rickelt, Gustav, Schauspieler und Direktoren. Sozial-wirtschaftliches aus deutschen Theater, Berlin Lichterfelde 1910.
Rönne, Ludwig von, Die Verfassungs-Urkunde für den Preussischen Staat, vom 31. Januar 1850, unter Vergleichung mit dem Entwurfe zum Verfassungs-Gesetze vom 20. Mai 1848, Berlin 1852.
Rumpelstilzchen [=Adolf Stein], Berliner Allerlei, Berlin 1922.

Sachs, Edwin O., Modern Opera Houses and Theatres (1896–98), 3 Bde., Reprint New York 1968.
Satyr [=Richard Dietrich], Lebeweltnächte der Friedrichstadt, Berlin ca. 1907.
Saville, Louis von, Das Wallner-Theater von seiner Entstehung bis zum 1. Januar 1883. Ein Beitrag zur Chronik dieses Institutes, Berlin 1883.
Sazanami, Iwaya, Berliner Tagebuch. November & Dezember 1900, eingel., übers. und annotiert von Annette Joffe, Magisterarbeit Humboldt Universität Berlin 2007.
Schanzer, Rudolph und Ernst Welisch, Die Frau im Hermlin. Operette in 3 Akten. Textbuch der Gesänge. Musik von Jean Gilbert, Berlin, München 1919.
Scheffler, Karl, Berlin. Ein Stadtschicksal, Berlin 1910.
Scherl, August, Berlin hat kein Theaterpublikum. Vorschläge zur Beseitigung der Missstände unseres Theaterwesens, Berlin 1898.
Schlenther, Paul, Der Frauenberuf im Theater, Berlin 1895.
—, Das Theater, in: Wilhelm Lexis u. a. (Hrsg.), Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart, Bd. 1.1, Berlin, Leipzig 1906, S. 451–479.
Schmitz, Agnes, Über die Lage der weiblichen Handlungsgehilfen und die Entwicklung ihrer Organisationen, Krefeld 1915.
Schmitz, Oscar A., Das Land ohne Musik. Englische Gesellschaftsprobleme, München ^{4}1914.
Schmoller, Gustav, Was verstehen wir unter dem Mittelstande? Hat er im 19. Jahrhundert zu- oder abgenommen?, in: Die Verhandlungen des achten evangelisch-sozialen Kongresses, Göttingen 1897, S. 132–161.
Schöne, Bruno, Schauspiel und Publikum. Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters im 19ten und 20ten Jahrhundert, Phil. Diss. Berlin 1927.
Schoonderwoerd, Nicholaas, J. T. Grein. Ambassador of the Theatre, 1862–1935. A Study in Anglo-Continental Theatrical Relations, Assen 1963.
Schultze, Ernst, Untersuchungen über das deutsche Wirtschaftsschicksal, 1. Bd.: Not und Verschwendung, Leipzig 1923.
Seelig, Ludwig, Geschäftstheater oder Kulturtheater?, Berlin o. J. [ca. 1911].
—, Reichstheatergesetz. Ein Beitrag zu der sozialen Frage des Theaters. Gesetzentwurf der Regierung und Gegenentwurf, Mannheim 1913.
Semigothaismen. Allgemeines und Persönliches vom Semigothaismus. Beiträge zu dessen Sein und Werden, nebst einer Auswahl der wertvollsten Äußerungen aus den dies- und jenseitigen Lagern über die semigothaischen Ereignisse, Um- und Zustände, München 1914.
Shaw, George Bernard, Three Plays for Puritans, London 1931.
—, Music in London 1890–1994, 3 Bde., London 1949.

—, Advice to a Young Critic, and Other Letters. Notes and Introduction by E. J. West, New York 1955.
—, Complete plays with prefaces, New York 1963.
—, The Shewing-up of Blanco Posnet and Fanny's First Play. Definitive Text. Hrsg. von Dan. H. Laurence, Harmondsworth 1987.
Sherson, Erroll, London's Lost Theatres of the Nineteenth Century. With Notes on Plays and Players Seen There, London 1925.
Shore, Florence Teignmouth, Sir Charles Wyndham, London 1908.
Short, Ernest Henry, Arthur Compton-Rickett, Ring up the Curtain. Being A Pageant of English Entertainment Covering Half a Century, London 1938.
—, Theatrical Cavalcade, London 1942.
—, Fifty Years of Vaudeville, London 1946.
—, Sixty Years of Theatre, London 1951.
Siemsen, August, Preussen, die Gefahr Europas, Paris 1937.
Simmel, Georg, Georg Simmel Gesamtausgabe, 23. Bde., Frankfurt am Main 1989–2008.
—, Die Großstädte und das Geistesleben, in: ebd., 1. Bd., S. 116–131.
—, Philosophie der Mode, in: ebd., 10. Bd., S. 9–37.
Sims, George R., In London Theatre-Land, in: ders. (Hrsg.), Living London. Its Work and Its Play, Its Humour and Its Pathos, Its Sights and Its Scenes, 1. Bd., London 1904, S. 248–253.
—, Living London. Its Work and Its Play, Its Humour and Its Pathos, Its Sights and Its Scenes, 4 Bde., London 1904.
Smith, Harry B., First Nights and First Editions, Boston 1931.
Smith, Hubert Llewellyn, The New Survey of London Life & Labour, 9. Bd.: Life and Leisure, London 1930–35.
Sombart, Werner, Wirthschaft und Mode. Ein Beitrag zur Theorie der modernen Bedarfsgestaltung, Wiesbaden 1902.
—, Technik und Kultur, in: Georg Simmel (Hrsg.), Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages vom 19.–22. Oktober 1910 in Frankfurt am Main. Reden und Vorträge, Tübingen 1911, S. 6383.
Sorge, Wolfgang, Geschichte der Prostitution, Berlin 1920.
Spence, E. F., Our Stage and Its Critics, London 1910.
Spuhl, Rudolf, Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger und ihre wirtschaftliche Bedeutung für das Theater, Altenburg 1914.
Stahl, Ernst Leopold, Das englische Theater des 19. Jahrhunderts. Seine Bühnenkunst und Literatur, München, Berlin 1914.
Statistisches Jahrbuch der Stadt Berlin, hrsg. vom Statistischen Amt der Stadt Berlin, Berlin 1878–1943.
Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden. Amtliche Veröffentlichung des Deutschen Städtetages. Bearb. vom Verbande der Deutschen Städtestatistiker, Jena 1890–1933.
Statistik des Deutschen Reichs. Hrsg. vom Kaiserlichen Statistischen Amt, Neue Folge, Bd. 111: Die berufliche und soziale Gliederung des Deutschen Volkes. Nach der Berufszählung vom 14. 6. 1895, Berlin 1899.
Statistik des Deutschen Reichs, Neue Folge, Bd. 211: Berufsstatistik. Abteilung X: Die berufliche und soziale Gliederung des deutschen Volkes, Berlin 1913.
Statistik des Deutschen Reiches, Bd. 402,I, Volks-, Berufs- und Betriebszählung vom 16. Juni 1925, Berufszählung: Die berufliche und soziale Gliederung der Bevölkerung des Deutschen Reichs, Teil I: Einführung in die Berufszählung 1925, Methode der Berufsstatistik – Erhebungs- und Bearbeitungsplan, Berlin 1927.
Statistik des Deutschen Reiches, Bd. 406,1, Volks-, Berufs- und Betriebszählung vom 16. Juni 1925, Berufszählung: Die berufliche und soziale Gliederung der Bevölkerung in den Großstädten, Heft 1: Berlin und die ostdeutschen Großstädte, Berlin 1929.
Steinbach, Fritz, Gewerbeordnung für das Deutsche Reich. Mit den Nebengesetzen und den Ausführungsbestimmungen. Mit Erläuterungen und ausführlichem Sachregister, München 1930.
Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Deutschen Reichstags, Berlin 1871–1939.
Stern, Ernst, Bühnenbildner bei Max Reinhardt, Berlin 1955.

Stiven, Agnes Bain, Englands Einfluß auf den deutschen Wortschatz, Phil. Diss. Marburg 1937.
Strecker, Karl, Der Niedergang Berlins als Theaterstadt, Berlin 1911.
Stuart, Charles Douglas und A. J. Park, The Variety Stage. A History of the Music Halls from the Earliest Period to the Present Time, London 1895.
Stümcke, Heinrich, Die Frau als Schauspielerin, Leipzig 1905.
Stury, Richard, Deutsche Theaterstatistik, Speyer 1939.
Suhr, Otto, Die Lebenshaltung der Angestellten. Untersuchungen auf Grund statistischer Erhebungen des Allgemeinen freien Angestelltenbundes, Berlin 1928.
Suhr, Susanne, Die weiblichen Angestellten. Arbeits- und Lebensverhältnisse. Eine Umfagre des Zentralverbandes der Angestellten, Berlin 1930.

Tanner, James T., The Orchid. A Musical Play in Two Acts. Music by Ivan Caryll, lyrics by A. Ross and P. Greenbank. Vocal Score., London 1903.
— und Cryptos, Our Miss Gibbs. A Musical Play in Two Acts. Music by Ivan Caryll. Vocal Score, London 1909.
Terry, Ellen, The Story of My Life [1908], Teddington 2006.
The Confessions of a Dancing Girl by Herself, London 1913.
The Dramatic Peerage. Personal Notes and Professional Sketches of the Actors and Actresses of the London Stage, hrsg. von Erskine Reid and Herbert Compton, London 1892.
The Era Almanack, London 1868–1892.
The Green Room Book or Who's Who on the Stage, London 1906–1912.
The London Buildings Acts. A Textbook on the Law Relating to the Building in the Metropolis, London 1914.
The Stage Year Book, London 1908–1930.
Thielscher, Guido, Erinnerungen eines alten Komödianten, Berlin 1938.
Thompson, Alexander M., Here I Lie, London 1937.
Thudichum, Friedrich, Bismarcks parlamentarische Kämpfe und Siege, 2. Bd., Stuttgart 1887.
Trebitsch, Siegfried, Chronik eines Lebens, Zürich 1951.
Turszinsky, Walter, Berlin drüber weg und unten durch, Berlin 1911.

Veblen, Thorstein, Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen (1899), Frankfurt am Main 1986.
Vernon, Frank, The Twentieth-Century Theatre, London, Calcutta, Sydney 1924.
Verwaltungs-Bericht des Königlichen Polizei-Präsidiums von Berlin für die Jahre 1871–1880, Berlin 1882.
Viereck, George Sylvester, Confessions of a Barbarian, New York 1910.
Vizetelly, Henry, Berlin under the New Empire. Its Institutions, Inhabitants, Industry, Monuments, Museums, Social Life, Manners, and Amusements, 2 Bde., London 1879.

Ward, A. C., Twentieth-Century Literature. The Age of Interrogation, 1901–1925, London 1928.
Wediggen, Otto, Geschichte der Berliner Theater, Berlin 1899.
—, Geschichte der Theater Deutschlands in hundert Abhandlungen dargestellt nebst einem einleitenden Rückblick zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst und Schauspielkunst, 2. Bde., Berlin 1904.
Weil, Th., Die elektrische Bühnen- und Effektbeleuchtung. Ein Überblick über die Methoden und neusten Apparate der elektrischen Bühnenbeleuchtung, Leipzig 1904.
Weiss, Kurt, Deutsche Theaterverhältnisse. Eine kritische Studie, Lichtenrade-Berlin 1913.
Weka [=Willy Pröger], Stätten der Berliner Prostitution. Von den Elends-Absteigequartieren am Schlesischen Bahnhof und Alexanderplatz zur Luxus-Prostitution der Friedrichstraße und des Kurfürstendamms. Eine Reportage, Berlin 1930.
Westermeyer, Karl, Die Operette im Wandel des Zeitgeistes. Von Offenbach bis zur Gegenwart, München 1931.
Willner, Alfred Maria und Fritz Grünbaum, Die Dollarprinzessin. Operette in 3 Akten. Mit Benützung des Lustspiels von Gatti-Trotha. Mit Musik von Leo Fall, Wien 1907.
Willner, Alfred, Eva. Operette in 3 Akten, Wien 1911.

Wininger, Salomon, Große jüdische National-Biographie, 7 Bde., Czernowitz 1925–1936.
Wolff, Artur, Denkschrift betreffend die Kinematographentheater, die durch ihr Überhandnehmen geschaffenen Mißstände und Vorschläge zu einheitlichen gesetzlichen Maßnahmen. Im Auftrag des Präsidiums des Deutschen Bühnenvereins, Berlin o. J. [1912].
—, Der Entwurf eines Reichstheatergesetzes. Ein Vortrag gehalten in der Juristischen Gesellschaft zu Berlin, Berlin 1913.
Wolzogen, Ernst von, Theatralische Probleme [1906], in: ders., Ansichten und Aussichten. Ein Erntebuch. Gesammelte Studien über Musik, Literatur und Theater, Berlin 1908.
Woollan, J. C., Table Land in London, in: George Sims (Hrsg.), Living London. Its Work and Its Play, Its Humour and Its Pahtos, Its Sights and Its Scenes, 1. Bd., London 1904, S. 297–300.
—, Hotel London, in: ebd., 2. Bd., London 1904, S. 236–242.

Young, Desmond, Lighting London, in: George R. Sims (Hrsg.), Living London. Its Work and Its Play, Its Humour and Its Pathos, Its Sights and Its Scenes, 2. Bd., London 1904, S. 274–281.

Zabel, Eugen, Theatergänge, Berlin 1908.
Zehder, Hugo, Die neue Bühne. Eine Forderung, Dresden 1920.
Zobeltitz, Fedor, Chronik der Gesellschaft unter dem letzten Kaiserreich, 2 Bde., Hamburg 1922.
Zuckmayer, Carl, Wanderbühne und Schmiere, in: Max Krell (Hrsg.), Das deutsche Theater der Gegenwart, München, Leipzig 1923, S. 185–193.
Zweig, Arnold, Juden auf der deutschen Bühne, Berlin 1928.
Zweiter Verwaltungs-Bericht des Königlichen Polizei-Präsidiums von Berlin für die Jahre 1881–1890, Berlin 1892.

3. Literatur

Adams, Carole Elizabeth, Women Clerks in Wilhelmine Germany, Cambridge u. a. 1988.
Alderman, Geoffrey, Modern British Jewry, Oxford 1992.
Aldgate, Anthony und James Crighton Robertson, Censorship in Theatre And Cinema, Edinburgh 2005.
Alexander, Gabriel E., Die jüdische Bevölkerung Berlins in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Demographische und wirtschaftliche Entwicklungen, in: Reinhard Rürup (Hg.), Jüdische Geschichte in Berlin, Berlin 1995, S. 117–148.
Alexander, Isabella, Copyright Law and the Public Interest in the Nineteenth Century, Oxford, Portland 2010.
Allen, Shirley S., Samuel Phelps and Sadler's Wells Theatre, Middletown, Conn. 1971.
Alter, Peter (Hrsg.), Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren, Göttingen, Zürich 1993.
Anderson, Gregory, The Social Economy of Late-Victorian Clerks, in: Geoffrey Crossick (Hrsg.), The Lower Middle Class in Britian 1870–1914, London 1977, S. 113–133.
—, Angestellte in England 1850 bis 1914, in: Jürgen Kocka (Hrsg.), Angestellte im europäischen Vergleich. Die Herausbildung angestellter Mittelschichten seit dem späten 19. Jahrhundert, Göttingen 1981, S. 59–73.
Ankum, Katharina von (Hrsg.), Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture, Berkeley 1997.
Arendt, Hannah, Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, Frankfurt am Main 1955.
Argyle, Gisela, Germany as Model and Monster. Allusions in English Fiction, 1830s–1930s, Montreal 2002.
Armstrong, William A., The Playwright and his Theatre, 1945–62, in: ders. (Hrsg.), Experimental Drama, London 1963.
Asmussen, Holger, Die Geschichte des Deutschen Theaterrechts, Diss. Köln 1980.
Aston, Elaine und Ian Clarke, The Dangerous Woman of Melvillean Melodrama, in: New Theatre Quarterly 12 (1996), S. 30–42.

Auchter, Thomas, ‚Das Gelächter ist der Hoffnung letzte Waffe' (H. Cox), in: Wolfram Mauser, Joachim Pfeiffer (Hrsg.), Lachen, Würzburg 2006, S. 29–56.
Augustine, Dolores L., Arriving in the Upper Class. The Wealthy Business Elite of Wilhelmine Germany, in: David Blackbourn und Richard J. Evans (Hrsg.), The German Bourgeoisie. Essays on the Social History of the German Middle Class from the Late Eighteenth to the Early Twentieth Century, London 1991, S. 46–86.
—, Patricians and Parvenus. Wealth and High Society in Wilhelmine Germany, Oxford u. a. 1994.

Baer, Marc, Theatre and Disorder in Late Georgian London, Oxford 1992.
Bailey, Peter, Leisure and Class in Victorian England. Rational Recreation and the Contest for Control, 1830–1885, London 1978.
—, Custom, Capital and Culture in the Victorian Music Hall, in: Robert Storch (Hrsg.), Popular Culture in 19th Century Britain. Continuity and Change, London 1982, S. 180–208.
—, (Hrsg.), Music Hall. The Business of Pleasure, Milton Keynes, Philadelphia 1986.
—, Champagne Charlie. Performance and Ideology in the Music-Hall Swell Song, in: Jacqueline S. Bratton (Hrsg.), Music Hall. Performance and Style, Milton Keynes 1986, S. 49–69.
—, Leisure, Culture and the Historian. Reviewing the First Generation of Leisure Historiography in Britain, in: Leisure Studies 8/9 (1989/90), S. 107–127.
—, Conspiracies of Meaning. Music Hall and the Knowingness of Popular Culture, in: Past and Present 144 (1994), S. 138–170.
—, Popular Culture and Performance in the Victorian City, Cambridge 1998.
—, Musical Comedy and the Rhetoric of the Girl, 1892–1914, in: ebd., S. 175–193.
—, The Victorian Barmaid as Cultural Prototype, in: ebd., S. 151–174.
—, Theatres of Entertainment/Spaces of Modernity. Rethinking the British Popular Stage 1890–1914, in: Nineteenth-Century Theatre 26 (1998), S. 5–22.
—, An Industrial Art? Victorian Music Hall and the Popular Stage Revisited, in: Christiane Eisenberg und Andreas Gestrich (Hrsg.), Cultural Industries in Britain and Germany. Sport, Music and Entertainment from the Eighteenth to the Twentieth Century, Augsburg 2012, S. 36–48.
Baker, Michael, The Rise of the Victorian Actor, London 1978.
Bakker, Gerben, Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940, Cambridge 2008.
Ball, Michael und David Sunderland, An Economic History of London, 1800–1914, London, New York 2001.
Balme, Christopher, Theater zwischen den Medien. Perspektiven theateriwssenschaftlicher Intermedialitäts-forschung, in: ders. und Markus Moninger (Hrsg.), Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien, München 2004, S. 13–31.
—, Die Bühne des 19. Jahrhunderts. Zur Entstehung eines Massenmediums, in: Franz Norbert Mennemeier und Bernhard Reitz (Hrsg.), Amüsement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2006, S. 11–27.
Banham, Martin (Hrsg.), The Cambridge Guide to World Theatre, Cambridge 1988.
Barker, Clive, A Theatre for the People, in: Kenneth Richards, Peter Thompson (Hrsg.), Nineteenth-Century British Theatre, London 1971, S. 3–24.
—, Theatre and Society. The Edwardian Legacy, the First World War and the Inter-War Years, in: ders. und Maggie B. Gale (Hrsg.), British Theatre Between the Wars, 1918–1939, Cambridge 2000, S. 4–37.
—, Maggie B. Gale (Hrsg.), British Theatre Between the Wars, 1918–1939, Cambridge 2000.
Barker, Theodore Cardwell und Michael Robbins, A History of London Transport. Passenger Travel and the Development of the Metropolis, 1. Bd.: The Nineteenth Century, London 1963.
Barthes, Roland, Mythen des Alltags, Berlin 2010.
Bauer, Elisabeth Eleonore, Fritzi Massary. Eine Frau, die weiß, was sie will, in: Sigrun Anselm und Barbara Beck (Hrsg.), Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987, S. 229–252.
Bauer, Franz J., Das ‚lange' 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche, Stuttgart 2006.

Baumann, Carl-Friedrich, Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer, Stuttgart 1988.

Baumeister, Martin, Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918, Essen 2005.

—, Kampf ohne Front? Theatralische Kriegsdarstellungen in der Weimarer Republik, in: Wolfgang Hardtwig (Hrsg.), Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933, München 2007, S. 357–376.

—, Theater und Metropolenkultur. Berlin um 1900, in: Erika Fischer-Lichte und Matthias Warstat (Hrsg.), Staging Festivity. Theater und Fest in Europa, Tübingen 2009, S. 193–215

Baumgarten, Michael, Die Roses und ihr Publikum, in: ders. und Ruth Freydank (Hrsg.), Das Rose-Theater. Ein Volkstheater im Berliner Osten 1906–1944, Berlin 1991, S. 31–48.

—, Volksstück und Posse als traditionelle Stützen im Repertoire eines Volkstheaters, in: ebd., S. 68–99.

—, Der Rose-Garten und die Operette, in: ebd., S. 100–125.

Bausinger, Hermann, Verbürgerlichung – Folgen eines Interpretaments, in: Dieter Langewiesche und Klaus Schönhoven (Hrsg.), Arbeiter in Detuschland. Studien zur Lebensweise der Arbeiterschaft im Zeitalter der Industrialisierung, Paderborn 1981, S. 98–120.

Bayerdörfer, Hans-Peter, Theater und Bildungsbürgertum zwischen 48er Revolution und Jahrhundertwende, in: Rainer M. Lepsius (Hrsg.), Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil III: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung, Stuttgart 1992, S. 42–64.

— und Andreas Englhart, Ausstattungstheater und mise en scène im frühen 19. Jahrhundert, in: ders. und Eckhart Hellmuth (Hrsg.) Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert, Münster 2003, S. 45–79.

—, Nichts als Possen? Lachtheater in Zeiten der Turbulenz. Vom Wiener Kongreß bis zum Nachmärz, in: Franz Norbert Mennemeier und Bernhard Reitz (Hrsg.), Amüsement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2006, S. 247–267.

—, Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert, Berlin 2007.

—, Jewish Self-Representation and the ‚Jewish Question' on the German Stage vom 1900 to 1930, in: Edna Nahshon (Hrsg.), Jewish Theatre. A Global View, Leiden 2009, S. 153–174.

Bayly, Christopher A., The Birth of the Modern World, 1780–1914. Global Connections and Comparisons, Malden (Mass.) 2005.

Becher, Ursula A. J., Geschichte des modernen Lebensstils. Essen, Wohnen, Freizeit, Reisen, München 1990.

Becker, Lisa, Kulturfinanzierung in Großbritannien und Deutschland – ein Vergleich, München 1996.

Becker, Tobias, Feste des Konsums? Unterhaltungstheater und Warenhäuser in Berlin und London um 1900, in: Erika Fischer-Lichte und Matthias Warstat (Hrsg.), Staging Festivity. Theater und Fest in Europa, Tübingen 2009, S. 216–237.

—, Das doppelte Mirakel. Theaterwunder und Wundertheater im frühen 20. Jahrhundert, in: Alexander C. T. Geppert und Till Kössler (Hrsg.), Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2011, S. 332–362.

—, Das Vergnügungsviertel. Heterotopischer Raum in den Metropolen der Jahrhundertwende, in: ders., Anna Littmann und Johanna Niedbalski (Hrsg.), Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900, Bielefeld 2011, S. 137–167.

— und Johanna Niedbalski, Die Metropole der tausend Freuden? Zur Geschichte der Vergnügungskultur um 1900. Eine Einleitung, in: ebd., S. 7–20.

—, Londoner Theater in Berlin. Deutsch-britischer Kulturtransfer und die Anfänge auswärtiger Kulturpolitik vor dem Ersten Weltkrieg, in: Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat und Anna Littmann (Hrsg.), Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft, Tübingen 2012, S. 377–401.

—, Before the Megamusical. The Theatre Industry in London and Berlin, 1880–1930, in: Christiane Eisenberg und Andreas Gestrich (Hrsg.), Cultural Industries in Britain and Germany. Sport, Music and Entertainment from the Eighteenth to the Twentieth Century, Augsburg: Wißner-Verlag 2012, S. 49–63.

—, Die Anfänge der Schlagerindustrie. Intermedialität und wirtschaftliche Verflechtung vor dem Ersten Weltkrieg, in: Lied und Populäre Kultur 58 (2013), S. 11–40.

—, Der Körper des Varietés. Großstadt, Theater und Sexualität um 1900, in: Dorothea Dornhof, Gabriele Dietze (Hrsg.), Metropolenzauber – Sexuelle Moderne und urbaner Wahn, Wien, Köln, Weimar, S. 57–79.

Beckson, Karl, London in the 1890s. A Cultural History, New York, London 1992.

Beer, Axel, Musikverlage, in: Ernst Fischer und Stephan Füssel (Hrsg.), Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918–1933, 1. Teil, München 2007, S. 509–528.

Behringer, Peter, Soziologie und Sozialgeschichte der Privatangestellten in Großbritannien, Frankfurt am Main 1985.

Bendikat, Elfi, Öffentliche Nahverkehrspolitik in Berlin und Paris 1890–1914. Strukturbedingungen, politische Konzeptionen und Realisierungsprobleme, Berlin 1999.

Benson, John, The Working Class in Britain, 1850–1939, London 1989.

Benz, Wolfgang, Der Aufbruch in die Moderne. Das 20. Jahrhundert, Stuttgart 2010.

Berg, Marita, ‚Det Jeschäft ist richtig!'. Die Revueoperetten von Erik Charell, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz, München 2006, S. 59–79.

Berg-Ganschow, Uta, Deutsch. Englisch. Französisch, in: Wolfgang Jacobsen (Hrsg.), Babelsberg. Ein Filmstudio 1912–1992, Berlin 1992, S. 169–174.

Berghahn, Volker, Das Kaiserreich 1871–1914. Industriegesellschaft, bürgerliche Kultur und autoritärer Staat (Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 16), Stuttgart 2003.

Berghoff, Hartmut, ‚Dem Ziel der Menschheit entgegen'. Die Verheißung der Technik an der Wende zum 20. Jahrhundert, in: Ute Frevert (Hrsg.), Das Neue Jahrhundert. Europäische Zeitdiagnosen und Zukunftsentwürfe um 1900, Göttingen 2000, S. 47–78.

—, Moderne Unternehmensgeschichte. Eine themen- und theorieorientierte Einführung, Paderborn u. a. 2004.

Bergmann, Klaus, Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, Meisenheim am Glan 1970.

Bergmann, Werner, Geschichte des Antisemitismus, München ²2004.

Bernhardt, Christoph, Zwei Wege der Suburbanisierung im frühen 20. Jahrhundert. Die Stadtregionen Paris und Groß-Berlin, 1900–1930, in: Clemens Zimmermann (Hrsg.), Zentralität und Raumgefüge der Großstädte im 20. Jahrhundert, Stuttgart 2006, S. 41–60.

Berstl, Julius, Odyssee eines Theatermenschen. Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten, Berlin 1963.

Bertschik, Julia, Mode und Moderne. Kleindung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945), Köln u. a. 2005.

Biggeleben, Christof, Reichtum und Wohnsegregation, parteipolitische Präferenzen und kulturelle Distinktionsmechanismen. Die Berliner Wirtschaftselite im Kaiserreich, in: Heinz Reif und Moritz Feichtinger (Hrsg.), Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900, Berlin 2008, S. 15–48.

Bingham, Madeleine, ‚The Great Lover'. The Life and Art of Herbert Beerbohm Tree, London 1978.

Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933, Hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte München und von der Research Foundation for Jewish Immigration, New York, unter der Gesamtleitung von Werner Röder und Herbert A. Strauss, 3 Bde., München 1980–1983.

Boch, Rudolf, Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert, München 2004.

Bochnik, Georg, Das Belle-Alliance-Theater in Berlin, 1869–1913, Phil. Diss. Berlin 1957.

Blom, Philipp, The Vertigo Years. Europe, 1900–1914, New York 2008.

Bloom, Ursula, Curtain Call for the Guv'nor. A Biography of George Edwardes, London 1954.

Bodenschatz, Harald, Citybildung und Altstadterneuerung in der Kaiserzeit. Beispiel Berlin, in: Gerhard Fehl und Juan Rodríguez-Lores (Hrsg.), Stadt-Umbau. Die planmäßige Erneuerung europäischer Großstädte zwischen Wiener Kongreß und Weimarer Republik, Basel u. a. 1995, S. 227–248.

Boeger, Peter, Architektur der Lichtspieltheater in Berlin. Bauten und Projekte 1919–1930, Berlin 1993.

Boetzkes, Manfred und Marion Queck, Die Theaterverhältnisse nach der Novemberrevolution, in: Weimarer Republik. Ausstellungskatalog hrsg. vom Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin 1977, S. 687–716.

Bonnell, Andrew, The People's Stage in Imperial Germany. Social Democracy and Culture 1890–1914, London, New York 2005.

Bono, Francesco, Glücklich ist, wer vergisst… Operette und Film. Analyse einer Beziehungen, in: Katja Uhlenbrok (Hrsg.), MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937, München 1998, S. 29–45.

Booth, Michael R., English Melodrama, London 1965.

—, The Metropolis on the Stage, in: H. J. Dyos und Michael Wolff (Hrsg.), The Victorian City. Images and Reality, Bd. 1, London, Boston 1973, S. 211–224.

—, East-End and West-End. Class and Audience in Victorian London, in: Theatre Research International 2 (1977), Nr. 2, S. 98–103.

—, The Social Value of Nineteen-Century English Drama, in: John Redmond (Hrsg.), Drama and Society, Cambridge 1979, S. 59–74.

—, Victorian Spectacular Theatre, 1850–1910, Boston u. a. 1981.

—, The Meininger Company and English Shakespeare, in: Shakespeare Survey 35 (1982), S. 13–20.

—, Melodrama and the Working Class, in: Carol Hanbery (Hrsg.), Dramatic Dickens, Basingstoke, London 1989, S. 69–109.

—, Theatre in the Victorian Age, Cambridge u. a. 1991.

— und Joel H. Kaplan (Hrsg.), The Edwardian Theatre, Cambridge 1996.

Born, Franz, Berliner Luft. Eine Weltstadt und ihr Komponist Paul Lincke, Berlin 1966.

Borscheid, Peter und Clemens Wischermann (Hrsg.), Bilderwelt des Alltags. Werbung in der Konsumgesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hans Jürgen Teuteberg, Stuttgart 1995.

Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt 1987.

Bösch, Frank, Öffentliche Geheimnisse. Skandale, Politik und Medien in Deutschland und Großbritannien 1880–1914, München 2009.

—, Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen, Frankfurt am Main 2011.

Bowley, Arthur Lyon, Wages and Income in the United Kingdom Since 1860, Cambridge 1937.

Bradby, David und John MacCormick, People's Theatre, London 1978.

Brandstetter, Gabriele, Le Cinesi, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett, 2. Bd.: Donizetti – Henze, München 1987, S. 423–425.

Bratton, Jacky S. (Hrsg.), Music Hall. Performance and Style, Milton Keynes 1986.

—, Acts of supremacy. The British Empire and the stage, 1790–1930, Manchester u. a. 1991.

—, Beating the Bounds. Gender Play and Role Reversal in the Edwardian Music Hall, in: Michael R. Booth und Joel H. Kaplan (Hrsg.), The Edwardian Theatre. Essays on Performance and the Stage, Cambridge 1996, S. 86–110.

—, New Readings in Theatre History, Cambridge 2003.

—, The Making of the West End Stage. Marriage, Management and the Mapping of Gender in London 1830–1870, Cambridge 2011.

Braulich, Heinrich, Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit, Berlin 1966.

—, Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühnenbewegung, Berlin 1976.

Brauneck, Manfred, Literatur und Öffentlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert, Stuttgart 1974.

— und Gerard Schneilin (Hrsg.), Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Reinbek bei Hamburg 1986.

—, Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, 6 Bde., Stuttgart 1993–2007.

Brechenmacher, Thomas, Jüdisches Leben im Kaiserreich, in: Bernd Heidenreich und Sönke Neitzel (Hrsg.), Das deutsche Kaiserreich, 1890–1914, Paderborn u. a. 2011, S. 125–142.

Breckman, Warren G., Disciplining Consumption. The Debate about Luxury in Wilhelmine Germany, 1890–1914, in: Journal of Social History 24 (1990), S. 237–254.

Breward, Christopher, The Hidden Consumer. Masculinities, Fashion and City Life, 1860–1914, Manchester 1999.

—, ‚At Home' at the St. James's. Dress, Decor, and the Problem of Fashion in Edwardian Theatre, in: Morna O'Neill und Michael Hart (Hrsg.), The Edwardian Sense. Art, Design, and Performance in Britain, 1901–1910, New Haven, London 2010, S. 141–163.
Brewster, Ben und Lea Jacobs, Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film, Oxford 1997.
Briesen, Detlef, Warenhaus, Massenkonsum und Sozialmoral. Zur Geschichte der Konsumkritik im 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2001.
Briggs, Asa, The Birth of Broadcasting, London 1961.
Brockett, Oscar, Margaret Mitchell und Linda Hardberger, Making the Scene. A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States, San Antonio (Texas) 2010.
Brook, Peter, The Empty Space, London 1968.
Brown, John Russell, The Oxford Illustrated History of Theatre, Oxford 2001.
Brüggemeier, Franz-Josef, Geschichte Großbritanniens im 20. Jahrhundert, München 2010.
Bruyas, Florian, Histoire de L'Opérette en France, 1855–1965, Lyon 1974.
Buck, Elmar, Thalia in Flammen. Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart, Erlensee 2000.
—, Der Ort des Theaters, in: Renate Möhrmann (Hrsg.), Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, Berlin 1990, S. 187–216.
Budde, Gunilla, Bürgerinnen in der Bürgergesellschaft, in: Peter Lundgreen (Hrsg.), Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs (1986–1997), Göttingen 2000, S. 249–271.
—, Stellvertreterkriege. Politik mit Musik des deutschen und englischen Bürgertums im frühen 19. Jahrhundert, in: Journal of Modern European History 5 (2007), Nr. 1, S. 95–118.
Budke, Petra, Jutta Schulze, Schriftstellerinnen in Berlin 1871 bis 1945. Ein Lexikon zu Leben und Werk, Berlin 1995.
Bürger, Christa, Einleitung. Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze, in: dies. und Peter Bürger (Hrsg.), Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Frankfurt am Main 1982, S. 9–39.
Burke, Peter, Kultureller Austausch. Aus dem Engl. von Burkhardt Wolf, Frankfurt am Main 2000.
—, Was ist Kulturgeschichte? Aus dem Engl. von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 2005.
Burling, William J., Summer Theatre in London, 1661–1820, and the Rise of the Haymarket Theatre, Madison (New Jersey) 2000.
Burrows, Jon, Legitimate Cinema. Theatre Stars in Silent British Films, 1908–1918, Exeter 2003.
—, Girls on Film. The Musical Matrices of Film Stardom in Early British Cinema, in: Screen 44 (2003), Nr. 3, S. 314–325.
Burston, Jonathan, Theatre Space as Virtual Place. Audio Technology, the Reconfigured Singing Body, and the Megamusical, in: Popular Music 17 (1998), S. 205–218.
—, Spectacle, Synergy and Megamusicals. The Global-Industrialisation of the Live-Entertainment Economy, in: James Curran (Hrsg.), Media Organisations in Society, London 2000, S. 69–83.
Busch-Petersen, Nils, Adolf Jandorf. Vom Volkswarenhaus zum KaDeWe, Teetz 2008.
Butler, Judith, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, London, New York 1999.

Caine, Barbara und Glenda Sluga, Gendering European History, London, New York 2000.
Cannadine, David, Tradition. Gilbert and Sullivan as a ‚National Institution', in: ders., In Churchill's Shadow. Confronting the Past in Modern Britain, London 2003, S. 205–223.
—, The Decline and Fall of the British Aristocracy, New Haven 1999.
Carey, John, Haß auf die Massen. Intellektuelle, 1880–1939, Göttingen 1996.
Carlson, Marvin, Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture, Ithaca, London 1989.
—, Theatre Audiences and the Reading of Performance, in: Thomas Postlewait und Bruce McConachie (Hrsg.), Interpreting the Theatrical Past, Iowa City 1989, S. 82–98.
—, Theatre Semiotics. Signs of Life, Bloomington 1990.
—, The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine, Ann Arbor 2001.

Carlson, Susan, Comic Militancy. The Politics of Anti-Suffrage Drama, in: Maggie B. Gale und Viv Gardner (Hrsg.), Women, Theatre and Performance. New Histories, New Historiographies, Manchester 2000, S. 198–215.
Cassis, Youssef, Wirtschaftselite und Bürgertum. England, Frankreich und Deutschland um 1900, in: Jürgen Kocka (Hrsg.), Bürgertum im 19. Jahrhundert, 2. Bd.: Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger, Göttingen 1995, S. 9–34.
Certeau, Michael de, Kunst des Handelns, Berlin 1988.
Charle, Christophe, Ein paradoxes Genre. Die revue d'actualité in Paris (1852–1912), in: Erika Fischer-Lichte und Matthias Warstatt (Hrsg.), Staging Festivity. Theater und Fest in Europa, Tübingen 2009, S. 260–286.
—, Theaterhauptstädte. Die Entstehung der Spektakelgesellschaft in Paris, Berlin, London und Wien, Berlin 2012.
Chartier, Roger, Kulturgeschichte zwischen Repräsentation und Praktiken, in: ders., Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff, Berlin 1989, S. 7–19.
—, Die verkehrte Welt, in: ebd., S. 73–82.
—, Zeit der Zweifel. Zum Verständnis gegenwärtiger Geschichtsschreibung, in: Christoph Conrad und Martina Kessel (Hrsg.), Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion, Stuttgart 1994, S. 83–97.
Clark, Christopher, The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914, London 2013.
Clarke, Kevin, ‚Im Himmel spielt auch schon die Jazzband'. Emmerich Kálmán und die transatlantische Operette 1928–1932, Hamburg 2007.
— (Hrsg.), Glitter and Be Gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer, Hamburg 2007.
—, Im Rausch der Genüsse. Erik Charell und die entfesselte Revueoperette im Berlin der 1920er Jahre, in: ders. (Hrsg.), Glitter and Be Gay. Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer, Hamburg 2007, S. 108–139.
Claus, Horst, Varieté – Operette – Film. Berührungspunkte und Konkurrenzkampf aus der Sicht des Fachblattes ‚Der Artist', in: Katja Uhlenbrok (Hrsg.), MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1938, München 1998, S. 67–84.
Castan, Joachim, Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte, Stuttgart 1998.
Clunn, Harold P., The Face of London, London u. a. 1970.
Cogo-Fawcett, Robert, Relationships Between Subsidised and Commercial Theatre, London 2003.
Collins, Larry J., Theatre at War, 1914–18, Oldham 2004.
Conolly, Leonard W., The Censorship of English Drama, 1737–1824, San Marin 1976.
Conrad, Sebastian, Deutsche Kolonialgeschichte, München 2008.
— und Jürgen Osterhammel (Hrsg.), Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914, Göttingen 2004.
— und Jürgen Osterhammel, Einleitung, in: ebd., S. 7–28.
—, Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich, München 2006.
Conze, Werner und Jürgen Kocka, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, 1. Teil: Bildungssystem und Professionalisierung in internationalen Vergleichen, Stuttgart 1985, S. 9–26.
Cook, Matt, London and the Culture of Homosexuality, 1885–1914, Cambridge 2003.
Corssen, Stefan, Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft, Tübingen 1998.
Coyner, Sandra Jean, Class Patterns of Family Income and Expenditure during the Weimar Republic. German White-Collar Employees as Harbingers of Modern Society, Phil. Diss. Ann Arbor, Mich. 1975.
Coyner, Sandra Jean, Class Consciousness and Consumption. The New Middle Class During the Weimar Republic, in: Journal of Social History 10 (1977), Nr. 3, S. 310–331.
Crary, Jonathan, Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho, Frankfurt am Main 2002.
Crosby, Travis L., Joseph Chamberlain. A Most Radical Imperialist, London 2011.
Crossick, Geoffrey (Hrsg.), The Lower Middle Class in Britian 1870–1914, London 1977.

— und Serge Jaumain (Hrsg.), Cathedrals of Consumption: The European Department Store, 1850–1939, Aldershot 1999.
— und Serge Jaumain, The World of the Department Store. Distribution, Culture and Social Change, in: ebd., S. 1–45.
Crouzet, François, The Victorian Economy. Translation by Anthony Forster, London 1982.
Cunningham, Hugh, Leisure and Culture, in: F. M. L. Thompson (Hrsg.), The Cambridge Social History of Britain (1750–1950), 2. Bd., Cambridge 1990, S. 279–339.
Czerny, Peter, Die Berliner Operette im 19. und 20. Jahrhundert, in: Akademie der Künste (Hrsg.), Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 42 Beiträge, Berlin (Ost) 1989, S. 203–208.

Dahlhaus, Carl u. a. (Hrsg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett, 6 Bde., München, Zürich 1986–97.
Daiber, Hans, Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers, Stuttgart 1995.
Daniel, Ute, Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995.
— und Axel Schildt (Hg.), Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts, Köln 2010.
Daunton, Martin J., Wealth and Welfare an Economic and Social History of Britain, 1851–1951, Oxford 2007.
Daviau, Donald G., Hermann Bahr and England with Special Reference to his Letters from Germany, in: Jeanne Benay und Alfred Pfabigan (Hrsg.), Hermann Bahr – für eine andere Moderne, Bern 2004, S. 95–124.
Davis, Jim, The East End, in: Michael Booth und Joel Kaplan (Hrsg.), The Edwardian Theatre. Essays on Drama and the Stage, Cambridge 1995, S. 201–219.
— und Victor Emeljanow, Reflecting the Audience. London Theatregoing, 1840–1880, Hertfordshire 2001.
— und Victor Emeljanow, ‚Wistful Remembrancer.' The Historiographical Problem of Macqueen-Popery, in: New Theatre Quarterly 17 (2001), S. 299–309.
— und Victor Emeljanow, Victorian and Edwardian Audiences, in: Kerry Powell (Hrsg.), The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre, Cambridge 2004, S. 93–108.
—, Spectatorship, in: Jane Moody und Danny O'Quinn (Hrsg.), The Cambridge Companion to English Theatre 1730–1830, Cambridge 2007, S. 57–69.
—, Das Londoner Theaterpublikum des 19. Jahrhunderts. Quellen und Interpretationsansatze fur seine Rekonstruktion, in: Erika Fischer-Lichte und Matthias Warstat (Hrsg.), Staging Festivity. Theater und Fest in Europa, Tübingen 2009, S. 287–302.
Davis, John R., The Victorians and Germany, Oxford 2007.
Davis, Tracy C., Actresses and Prostitutes in Victorian London, in: Theatre Research International 13 (1988), No. 3, S. 221–234.
—, The Independent Theatre Society's Revolutionary Scheme for an Uncommercial Theatre, in: Theatre Journal 42 (1990), Nr. 4, S. 447–454.
—, ‚The Moral Sense of the Majorities'. Indecency and Vigilance in Late-Victorian Music Halls, in: Popular Music 10 (1991), Nr. 1, S. 39–52.
—, Edwardian Management and the Structures of Industrial Capitalism, in: Michael R. Booth und Joel Kaplan (Hrsg.), The Edwardian Theatre. Essays on Performance and the Stage, Cambridge 1996, S. 111–129.
—, The Economics of the British Stage 1800–1914, Cambridge 2000.
—, Female Managers, Lessees, and Proprietors Of the British Stage (to 1914), in: Nineteenth Century Theatre 28 (2000), Nr. 2, S. 114–144.
—, The Show Business Economy, and its Discontents, in: Kerry Powell, (Hrsg.), The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre, Cambridge 2004, S. 36–51.
Deckart, Gerald, Deutsch-englische Verständigung. Eine Darstellung der nichtoffiziellen Bemühungen um eine Wiederannäherung der beiden Länder zwischen 1905 und 1914, München 1967.
Deeney, John, When Men Were Men and Women Were Women, in: Clive Barker und Maggie B. Gale (Hrsg.), British Theatre Between the Wars, 1918–1939, Cambridge 2000, S. 63–87.

De Grazia, Victoria, Empowering Women as Citizen-Consumers, in: dies. und Ellen Furlough (Hrsg.), The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective, Berkeley u. a. 1996, S. 275–286.

De Jongh, Nicholas, Not in Front of the Audience. Homosexuality on Stage, London 1992.

—, Politics, Prudery and Perversions. The Censoring of the English Stage 1901–1968, London 2000.

Dellé, Eberhard, Das Victoria-Theater in Berlin (1859–1891), Berlin Phil. Diss. 1954.

Dennis, Richard, Modern London, in: Martin J. Daunton (Hrsg.), The Cambridge Urban History of Britain, 1840–1950, Cambridge 2000, S. 95–132.

Desai, Ashok V., Real Wages in Germany 1871–1913, Oxford 1968.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Friedrich Blume und Ludwig Finscher, Kassel 1994–2008.

Dienes, Gerhard M. (Hrsg.), Fellner & Helmer – Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa, Graz 1999.

Disher, M. Willson, Pleasures of London, London 1950.

Dipper, Christof, Moderne, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte 25. 8. 2010, URL: https://docupedia.de/zg/Moderne?oldid=80259 [24. 4. 2012].

Dobbs, Brian, Drury Lane. Three Centuries of the Theatre Royal, 1663–1971, London 1972.

Döll, Stefanie, Das Berliner Musikverlagswesen in der Zeit von 1880 bis 1920, Berlin 1984.

Dömeland, Janine, Grosses Schauspielhaus, Berlin. Musiktheaterkonzepte in der Weimarer Republik, in: Nils Grosch (Hrsg.), Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik, Münster u. a. 2004, S. 139–158.

Donaldson, Frances, The Actor-Managers, London 1970.

Donohue, Joseph W. (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre, Bd. 2: 1660–1895, Cambridge 2004.

—, Introduction. The Theatre from 1660 to 1800, in: ders. (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre, Bd. 2: 1660–1895, Cambridge u. a. 2004, S. 3–52.

—, Introduction. The Theatre from 1800 to 1895, in: ebd., S. 219–271.

—, Theatres, their Architecture and their Audiences, in: ebd., S. 292–308.

—, Fantasies of Empire. The Empire Theatre of Varieties and the Licensing Controversy of 1894, Iowa City 2005.

Doering-Manteuffel, Anselm, Militär, Politik und Öffentlichkeit im Deutschen Reich nach dem Beginn des Ersten Weltkriegs, in: Eckart Conze u. a. (Hrsg.), Geschichte zwischen Wissenschaft und Politik. Festschrift für Michael Stürmer zum 65. Geburtstag, Baden-Baden 2003, S. 249–267.

Dreßler, Roland, Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand, Berlin 1993.

Drewniak, Bogusław, Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945, Düsseldorf 1983.

Dreyer, Gunda, Jost Kotthoff und Astrid Meckel, Urheberrecht, Urheberrechtsgesetz, Urheberrechtswahrnehmungs- gesetz, Kunsturhebergesetz, Heidelberg 2009.

Dümling, Albrecht, Symbol des Fortschritts, der Dekadenz und der Unterdrückung. Zum Bedeutungswandel des Jazz in den Zwanziger Jahren, in: Dietrich Stern (Hrsg.), Angewandte Musik 20er Jahre. Exemplarische Versuche gesellschaftsbezogener musikalischer Arbeit für Theater, Film, Radio, Massenveranstaktungen, Berlin 1977, S. 81–100.

—, Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland, Regensburg 2003.

Dünne, Jörg und Hermann Doetsch (Hrsg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006.

Dussel, Konrad, Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz, Bonn 1988.

—, Die Entstehung der Massenkultur im Deutschen Kaiserreich, in: Universitas 51 (1996), Nr. 7, S. 669–684.

—, Theater in der Krise. Der Topos und die ökonomische Realität in der Weimarer Republik, in: Lothar Ehrlich und Jürgen John (Hrsg.), Weimar 1930. Politik und Kultur im Vorfeld der NS-Diktatur, Köln 1998, S. 211–223.

Earl, John und Michael Sell, The Theatres Trust Guide to British Theatres, 1750–1950, London 2000.
Ebert, Gerhard, Schauspieler werden in Berlin. Von Max Reinhardts Schauspielschule zur Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, Berlin 1987.
Eckert, Andreas, Grundbesitz, Landkonflikte und kolonialer Wandel. Douala 1880 bis 1960, Stuttgart 1999.
Eco, Umberto, Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Aus dem Italienischen übersetzt von Max Looser, Frankfurt am Main 1984.
Ehrlich, Cyril, Harmonious Alliance. A History of the Performing Right Society, Oxford, New York 1989.
Eibich, Stephan M., Polizei, ‚Gemeinwohl' und Reaktion. Über Wohlfahrtspolizei als Sicherheitspolizei unter Carl Ludwig Friedrich von Hinckeldey, Berliner Polizeipräsident von 1848 bis 1856, Berlin 2004.
Eichengreen, Barry, The Inter-war Economy in a European Mirror, in: Roderick Floud und Donald McCloskey (Hrsg.), The Economic History of Britain since 1700, 2. Bd.: 1860–1939, Cambridge 1983, S. 291–317.
Eicher, Thomas, Barbara Panse und Henning Rischbieter (Hrsg.), Theater im ‚Dritten Reich'. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Seelze-Velber 2000.
Eisenberg, Christiane, ‚English sports' und deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800–1939, Paderborn 1999.
—, Die kulturelle Moderne – eine Schöpfung der Großstadt? Paris und London in sozialwissenschaftlicher und historischer Perspektive, in: Ortrud Gutjahr u. a. (Hrsg.), Attraktion Großstadt um 1900. Individuum – Gesellschaft – Masse, Berlin 2001, S. 11–36.
—, Kulturtransfer als historischer Prozeß. Ein Beitrag zur Komparatistik, in: Hartmut Kaelble und Jürgen Schriewer (Hrsg.), Vergleich und Transfer. Zum Stand der Komparatistik in den geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen, Frankfurt am Main, New York 2003, S. 399–418.
—, Zum Spannungsverhältnis von kommerzieller Massenkultur und Arbeiterkultur. England aus deutscher Perspektive, in: Hartmut Kaelble und Martin Kirsch (Hrsg.), Selbstverständnis und Gesellschaft der Europäer. Aspekte der sozialen und kulturellen Europäisierung im späten 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2007, S. 299–318.
—, Englands Weg in die Marktgesellschaft, Göttingen 2009.
— und Andreas Gestrich (Hrsg.), Cultural Industries in Britain and Germany. Sport, Music and Entertainment from the Eighteenth to the Twentieth Century, Augsburg 2012, S. 3–22.
Eisenstadt, Shmuel, Die Vielfalt der Moderne, Weilerswist 2000.
Eitler, Pascal, Sexualität als Ware und Wahrheit. Körpergeschichte als Konsumgeschichte, in: Claudius Torp und Heinz-Gerhard Haupt (Hrsg.), Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990, Frankfurt am Main 2009, S. 370–383.
Elsaesser, Thomas, Das Lied ist aus oder wem gehört die Operette?, in: Malte Hagener und Jan Hans (Hrsg.), Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928–1938, München 1999, S. 86–104.
—, Kino der Kaiserzeit. Einleitung, in: ders. und Michael Wedel (Hrsg.), Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne, München 2002, S. 11–42.
Elsner, Eckart und Reinhard Mummelthey, Vom Ende der Gründerzeit bis zur Neuorganisation der Hauptstadt. Zur Bevölkerungsentwicklung im Raum Groß-Berlin, in: Berlin Statistik 3 (2006), S. 131–135.
Elsom, John, Post-War British Theatre, London 1976.
Endelman, Todd M., The Jews of Britain, 1656 to 2000, Berkeley 2002.
Engel, Fritz, Theater, in: Siegmund Kaznelson (Hrsg.), Juden im Deutschen Kulturbereich. Ein Sammelwerk, Berlin 1959, S. 199–219.
Erbe, Michael, Berlin im Kaiserreich (1871–1918), in: Wolfgang Ribbe (Hrsg.), Geschichte Berlins, 2. Bd.: Von der Märzrevolution bis zur Gegenwart, München 1988, S. 691–796.
Ezra, Elizabeth, Georges Méliès. The Birth of the Auteur, Manchester 2002.

Faulk, Barry J., Music Hall & Modernity. The Late-Victorian Discovery of Popular Culture, Athens (Ohio) 2004.
Faulstich, Werner, Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme – Methoden – Domänen, München 2002.
—, Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900), Göttingen 2004.
—, Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts, München 2012.
Feinberg, Anat, Stagestruck. Jewish Attitudes in Wilhelmine and Weimar Germany, in: Jeanette R. Malkin und Freddie Rokem (Hrsg.), Jews and the Emergence of Modern German Theatre, Iowa 2010, S. 59–67.
Feinstein, C. H., What Really Happened to Real Wages? Trends in Wages, Prices, and Productivity in the United Kingdom, 1880–1913, in: Economic History Review 43 (1990), S. 329–355.
Findlater, Richard, The Unholy Trade, London 1952.
—, Banned! A Review of Theatrical Censorship in Britain, London 1967.
Finestein, Israel, Jewish Society in Victorian England. Collected Essays, London 1993.
Firchow, Peter Edgerly, The Death of the German Cousin. Variations of a Literary Stereotype, 1890–1920, London, Toronto 1986.
Fischer, Ernst, Urheberrecht, in: Ernst Fischer und Stephan Füssel (Hrsg.), Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918–1933, 1. Teil, München 2007, S. 83–98.
Fischer, Jens Malte, ‚Die jüdisch-negroide Epoche'. Antisemitismus im Musik- und Theaterleben der Weimarer Republik, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessig-Zeit bis zur Shoah, Tübingen 1992, S. 228–243.
Fischer-Lichte, Erika, Semiotik des Theaters. Eine Einführung, 1. Bd.: Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen 1988.
—, Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart, 2. Bd.: Von der Romantik bis zur Gegenwart, Tübingen u. a. 1990.
—, Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen u. a. 1997.
— (Hrsg.), Berliner Theater im 20. Jahrhundert, Berlin 1998.
—, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen u. a. 1999.
—, Das eigene und das fremde Theater, Tübingen u. a. 1999.
– (Hrsg.), Theater im Prozess der Zivilisation, Tübingen u. a. 2000.
—, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.
—, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005.
—, Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt Theater neu erfand, in: Roland Koberg, Bernd Stegemann und Henrike Thomsen (Hrsg.), Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion, Berlin 2005, S. 13–27.
—, Beleuchtung, Erleuchtung, Verklärung. Über praktische, symbolische und performative Funktionen des Lichts im Theater, in: Christina Lechtermann und Haiko Wandhoff (Hrsg.), Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, Bern 2008, S. 225–241.
— und Matthias Warstat (Hrsg.) Staging festivity. Theater und Fest in Europa, Tübingen u. a. 2009.
—, Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches, Tübingen u. a. 2010.
—, Matthias Warstat und Anna Littmann (Hrsg.), Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft, Tübingen 2011.
Fiske, John, Understanding Popular Culture, London, New York 1989.
Flatz, Roswitha, Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs, Frankfurt am Main 1976.
—, Das Bühnen-Erfolgsstück des 19. Jahrhunderts, in: Walter Hinck (Hrsg.), Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 301–311.

Fleig, Anne, Tanzmaschinen – Girls im Revuetheater der Weimarer Republik, in: Sabine Meine und Katharina Hottmann (Hrsg.), Puppen, Huren, Roboter… Körper der Moderne in der Musik 1860–1930, Schliengen 2004, S. 102–117.
Floud, Roderick und Donald McCloskey (Hrsg.), The Economic History of Britain, Bd. 2: 1860–1939, Cambridge 1995.
Föllmer, Moritz und Rüdiger Graf (Hrsg.), Die ‚Krise' der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters, Frankfurt am Main, New York 2005.
Forbes-Winslow, D., Daly's. The Biography of a Theatre, London 1944.
Förster, Michael A., Kulturpolitik im Dienst der Legitimation. Oper, Theater und Volkslied als Mittel der Politik Wilhelms II., Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2009.
Förster, Stig, Ein militarisiertes Land? Zur gesellschaftlichen Stellung des Militärs im Kaiserreich, in: Bernd Heidenreich, Sönke Neitzel (Hrsg.), Das deutsche Kaiserreich, 1890–1914, Paderborn u. a. 2011, S. 157–174.
Foulkes, Richard, British Theatre in the 1890s. Essays on Drama and the Stage, Cambridge 1992.
—, Church and Stage in Victorian England, Cambridge u. a. 1997.
—, Performing Shakespeare in the Age of Empire, Cambridge 2002.
Franke, Rainer (Hrsg.), Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, Laaber 1999.
Freisburger, Walther, Theater im Film. Eine Untersuchg über der Grundzüge und Wandlungen in den Beziehgungen zwischen Theater und Film, Emsdetten 1936.
Freshwater, Helen, Theatre Censorship in Britain. Silencing, Censure and Suppression, Basingstoke, New York 2009.
—, Theatre & Audience. Foreword by Lois Weaver, Basingstoke 2009.
Freund, Walter, Aus der Frühzeit des Berliner Metropoltheaters (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 19), Berlin 1962.
Frevert, Ute, Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit, Frankfurt am Main 1986.
—, Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte, in: Kristine von Soden und Maruta Schmidt (Hrsg.), Neue Frauen. Die Zwanziger Jahre, Berlin 1988, S. 25–30.
—, ‚Mann und Weib, und Weib und Mann'. Geschlechter-Differenzen in der Moderne, München 1995.
—, Die Zukunft der Geschlechterordnung. Diagnosen und Erwartungen an der Jahrhundertwende, in: dies. (Hrsg.), Das Neue Jahrhundert. Europäische Zeitdiagnosen und Zukunftsentwürfe um 1900, Göttingen 2000, S. 146–184.
Frey, Stefan, Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik, Tübingen 1995.
—, ‚Was sagt ihr zu diesem Erfolg'. Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1999.
—, Leo Fall. Spöttischer Rebell der Operette, Wien 2010.
Freydank, Ruth, Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945, Berlin 1988.
—, Entstehungsgeschichte eines Vorstadttheaters. Vom Theaterverein zum Volkstheater, in: dies. und Michael Baumgart (Hrsg.), Das Rose-Theater. Ein Volkstheater im Berliner Osten 1906–1944, Berlin 1991, S. 7–30.
— (Hrsg.), Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende, Berlin 1995.
—, Zur Einführung, in: ebd., S. 9–21.
Frie, Ewald, Das deutsche Kaiserreich, Darmstadt 2004.
Fritzsche, Peter, A Nation of Fliers. German Aviation and the Popular Imagination, Cambridge (Mass.), London 1992.
—, Reading Berlin 1900, Cambridge (Mass.) 1996.
Führer, Karl Christian, Auf dem Weg zur ‚Massenkultur'? Kino und Rundfunk in der Weimarer Republik, in: Historische Zeitschrift 262 (1996), Nr. 3, S. 739–780.
— und Corey Ross (Hrsg.), Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany, Basingstoke 2006.
— und Corey Ross, Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany. An Introduction, in: ebd. S. 1–22.
Fuhrich-Leisler, Edda und Gisela Prossnitz (Hrsg.), Max Reinhardt in Europa, Salzburg 1973.

— und Gisela Prossnitz (Hrsg.), Max Reinhardt in Amerika, Salzburg 1976.
Fulfs, Ingo, Musiktheater im Nationalsozialismus, Marburg 1995.
Funke, Christoph und Wolfgang Jansen, Theater am Schiffbauerdamm. Die Geschichte einer Berliner Bühne, Berlin 1992.

Gainor, J. Ellen (Hrsg.), Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance, London 1995.
Gale, Maggie B., West End Women. Women and the London Stage 1918–1962, London, New York 1996.
—, Theatre and Drama Between the Wars, in: Laura Marcus und Peter Nicholls (Hrsg.), The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature, Cambridge 2004, S. 318–334.
—, The London Stage, 1918–1945, in: Baz Kershaw, Jane Milling und Joseph W. Donohue (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre, Bd 3: Since 1895, Cambridge 2004, S. 143–166.
— und John Stokes, The Cambridge Companion to The Actress, Cambridge University Press 2007.
—, Lena Ashwell and Auto/Biographical Negotiations of the Professional Self, in: dies. und Viv Gardner (Hrsg.), Auto/Biography and Identity. Women, Theatre and Performance, Manchester 2004, S. 99–125.
Ganeva, Mila, Weimar Film as Fashion Show. ‚Konfektionskomödien' or Fashion Farces from Lubitsch to the End of the Silent Era, in: German Studies Review 30 (2007), S. 288–310.
—, Women in Weimar Fashion. Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933, Rochester, NY 2009.
Gänzl, Kurt, The British Musical Theatre, 2 Bde., Basingstoke 1987.
—, Ivor Novello, in: Carl Dahlhaus (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett, 4. Bd., München 1991, S. 474–476, hier S. 475.
—, The Encyclopedia of the Musical Theatre, 2 Bde., Oxford 1994.
Gardiner, Caroline, From Bankside to the West End. A Comparative View of London Audiences, in: New Theatre Quarterly 10 (1994), Nr. 27, S. 70–86.
Gardner, Viv und Susan Rutherford (Hrsg.), The New Woman and Her Sisters. Feminism and Theatre, 1850–1914, New York 1992.
—, dies., Provincial Stages, 1900–1934. Touring and Early Repertoire Theatre, in: Baz Kershaw (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre, 3. Bd.: Since 1895, Cambridge 2004, S. 60–85.
Garncarz, Joseph, ‚Medienevolution' oder ‚Medienrevolution'? Struktur des Medienwandels um 1900, in: Ralf Schnell (Hrsg.), MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung, Bielefeld 2006, S. 63–84.
Garside, Patricia, West End, East End. London 1890–1914, in: Anthony Sutcliffe (Hrsg.), Metropolis, 1890–1920, Chicago 1984, S. 221–258.
Gauß, Stefan, Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940). Mit einem Vorw. von Wolfgang Ruppert, Köln 2009.
Gay, Peter, Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit, 1918–1933 [1970]. Aus dem Amerikanischen von Helmut Lindemann, Frankfurt am Main 2004.
—, Meine deutsche Frage, Jugend in Berlin, 1933–1939, München 1999.
—, Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter. Aus dem Englischen von Holger Fließbach, München 2000.
Geary, Dick, Arbeiterkultur in Deutschland und Großbritannien im Vergleich, in: Dietmar Petzina (Hrsg.), Fahnen, Fäuste, Körper. Symbolik und Kultur der Arbeiterbewegung, Essen 1986, S. 91–100.
Geisthövel, Alexa und Habbo Knoch (Hrsg.), Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2005.
Gellately, Robert, An der Schwelle zur Moderne. Warenhäuser und ihre Feinde in Deutschland, in: Peter Alter (Hrsg.), Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren, Göttingen, Zürich 1993, S. 131–156.

Geppert, Alexander C. T., Uffa Jensen und Jörn Weinhold, Verräumlichung. Kommunikative Praktiken in historischer Perspektive, 1840–1930, in: dies. (Hrsg.), Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert, Bielefeld 2005, S. 15–49.
—, Weltstadt für einen Sommer. Die Berliner Gewerbeausstellung 1896 im europäischen Kontext, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 103 (2007), Nr. 1, S. 434–448.
—, Fleeting Cities. Imperial Exhibitions in Fin-de-Siècle Europe, Basingstoke 2010.
Geppert, Dominik, Pressekriege. Öffentlichkeit und Diplomatie in den deutsch-britischen Beziehungen (1806–1912), München 2007.
— und Robert Gerwarth (Hrsg.), Wilhelmine Germany and Edwardian Britain. Essays on Cultural Affinity, Oxford 2008.
— und Robert Gerwarth, Introduction, in: ebd., S. 1–13.
Gerhard, Anselm, Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1995.
Gerlach, Siegfried, Das Warenhaus in Deutschland. Seine Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg in historisch-geographischer Sicht, Stuttgart 1988.
Geuen, Heinz, ‚Das hat die Welt noch nicht gesehen'. Kabarett, Operette und Revue als Embleme populärer Kultur der 20er Jahre, in: ‚Es liegt in der Luft was Idiotisches…' Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik, Baden-Baden 1995, S. 52–68.
Geyer, Martin und Eckhart Hellmuth, ‚Konsum konstruiert die Welt'. Überlegungen zum Thema Inszenierung und Konsum des Fremden, in: Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhart Hellmuth (Hrsg.), Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahhrundert, Münster 2003, S. IX–XXVI.
— und Johannes Paulmann (Hrsg.), The Mechanics of Internationalism. Culture, Society and Politics from the 1840s to the First World War, Oxford 2001.
— und Johannes Paulmann, Introduction. The Mechanics of Internationalism, in: ebd., S. 1–25.
Giesbrecht-Schutte, Zum Stand der Unterhaltungsmusik um 1900, in: Kaspar Maase und Wolfgang Kaschuba (Hrsg.), Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln u. a. 2001, S. 114–160.
Giesekam, Greg, Staging the Screen. The Use of Film And Video in Theatre, Basingstoke 2007.
Giesing, Michaela, Ibsens Nora und die wahre Emanzipation der Frau. Zum Frauenbild im wilhelminischen Theater, Frankfurt am Main 1984.
—, Umschlagplatz der Kulturgüter. Die Reichs- als Theaterhauptstadt, in: TheaterZeitSchrift 6 (1987), Nr. 19, S. 55–71.
Glatzer, Ruth und Dieter Glatzer (Hrsg.), Berliner Leben 1900–1914. Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Berichten, Berlin 1986.
Glinert, Ed, West End Chronicles. 300 Years of Glamour and Excess in the Heart of London, London 2007.
Glynn, Sean und Alan Booth, Modern Britain. An Economic and Social History, London, New York 1996.
Goldstein, Robert, Political Censorship of the Arts and the Press in Ninteenth-Century Europe, Basingstoke 1989.
Gollwitzer, Heinz, Die Gelbe Gefahr. Geschichte eines Schlagworts. Studien zum imperialistischen Denken, Göttingen 1962.
Gottdiener, Mark, The Social Production of Urban Space, Austin, (Texas) 1997.
Gottwald, Alfred, Der Bahnhof, in: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hrsg.), Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2005, S. 17–26.
Gould, Marty, Nineteenth Century Theatre and the Imperial Encounter, New York 2011.
Gourvish, Terence R., Alan O'Day (Hrsg.), Later Victorian Britain, 1867–1900, Basingstoke 1988.
—, The Rise of the Professions, in: ebd., S. 13–35.
Graf, Rüdiger, Die Zukunft der Weimarer Republik. Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918–1933, München 2008.
Gray, Frances B., Noël Corward, New York 1987.
Green, Oliver, Underground Art. London Transport Posters, 1908 to the Present, London ^{2}2001.

Gregory, Breandan, Staging British India, in: Jacqueline S. Bratton (Hrsg.), Acts of Supremacy. The British Empire and the Stage, 1790–1930, Manchester u. a. 1991, S. 150–178.
Grosch, Nils, ‚Bilder, Radio, Telephon'. Revue und Medien in der Weimarer Republik, in: ders. (Hrsg.), Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik, Münster 2004, S. 159–174.
—, Lieder vom Fahrstuhl, Automobil und anderen Nicht-Orten. Zur Konstruktion des urbanen Raums in Berliner Revueschlagern der 1920er Jahre, in: Stefan Weiss und Jürgen Schebera (Hrsg.), Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, Münster 2006, S. 189–197.
Großmann-Vendrey, Susanna, Rundfunk und etabliertes Musikleben, in: Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.), Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, 2. Bd., München 1997, S. 725–846.
Gruber, Eckhard, Das Hotel Adlon, Berlin 2000.
Guest, Ivor Forbes, Ballet in Leicester Square. The Alhambra and the Empire, 1860–1915, London 1992.
Gulrich, Ragnhild, Exotismus in der Oper und szenische Realisation (1850–1910). Unter besonderer Berücksichtigung der Münchener Oper, Anif 1993.
Günther, Ernst, Geschichte des Varietés, Berlin (Ost) 1981.
Gunn, Simon, The Public Sphere, Modernity and Consumption. New Perspectives on the History of the English Middle Class, in: Alan Kidd und David Nicholls (Hrsg.), Gender, Civic Culture, and Consumerism. Middle-Class Identity in Britain, 1800–1940, Manchester 1999, S. 12–30.
Guy, Stephen, Calling All Stars. Musical Films in a Musical Decade, in: Jeffrey Richards (Hrsg.), The Unknown 1930s. An Alternative History of the British Cinema 1929–39, London 1998, S. 99–120.

Haas, Willy, Die literarische Welt. Erinnerungen, München 1960.
Hagemann, Harald, Biographisches Handbuch der deutschsprachigen wirtschaftswissenschaftlichen Emigration nach 1933, 2 Bde., München 1999.
Hahn, Hans-Werner und Helmut Berding, Reformen, Restauration und Revolution, 1806–1848/49, 10., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart 2010.
Hahn, Ines, Das Thalia-Theater. Überlebensstrategien einer Possenbühne, in: Ruth Freydank (Hrsg.), Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende, Berlin 1995, S. 78–88.
—, Das Metropol-Theater. Theater als sichere Geldanlage, in: ebd., S. 89–103.
Haller, Andrea und Thomas Lenz, Warenhauskönig und Kinoprinzessin. Konsum- und Kulturkritik in den Warenhaus- und Filmromanen der Kaiserzeit, in: Christine Bähr u. a. (Hrsg.) Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens, Bielefeld 2009, S. 73–88.
Hanisch, Michael, Auf den Spuren der Filmgeschichte. Berliner Schauplätze, Berlin 1991.
Harding, Leonhard (Hrsg.), Mpundu Akwa. Der Fall des Prinzen von Kamerun. Das neuentdeckte Plädoyer von Dr. M. Levi, Münster 2000.
—, Die koloniale Situation, in: ebd., S. 59–83.
Harris, Jose, Private Lives, Public Spirit. Britain 1870–1914, London u. a. 1993.
Harrison, John F. C., Late Victorian Britain, 1875–1901, London 1991.
Harrop, Josephine, Travelling Theatres in the 1890s, in: Richard Foulkes (Hrsg.), British Theatre in the 1890s. Essays on Drama and the Stage, Cambridge 1992, S. 192–200.
Hartnoll, Phyllis, The Oxford Companion to the Theatre, Oxford 1983.
Harvie, Jen, Theatre & the City. Foreword by Tim Etchells, Basingstoke 2009.
Hasche, Christa, Bürgerliche Revue und ‚Roter Rummel'. Studien zur Entwicklung massenwirksamen Theaters in en Formen der Revue in Berlin 1903–1925, Berlin 1980.
—, Revue or Theatre. On some aspects of the Change in Function of Theatre in Berlin circa 1894, with Reference to the Establishment of a City Revue Theatre, in: Hub Hermans u. a. (Hrsg.), 1894. European Theatre in Turmoil. Meaning and Significance of the Theatre a Hundred Years Ago, Amsterdam 1996, S. 107–116.
Hastings, Selina, The Secret Lives of Somerset Maugham, London 2009.

Hattersley, Roy, The Edwardians, London 2004.
—, Borrowed Time. The Story of Britain Between the Wars, London 2009.
Haupt, Heinz-Gerhard, Konsum und Geschlechterverhältnisse. Einführende Bemerkungen, in: Hannes Siegrist (Hrsg.), Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert), Frankfurt am Main, New York 1997, S. 395–410.
Hawig, Peter, Jacques Offenbach in Bad Ems. Musik, Roulette und warme Quellen, in: Rainer Franke (Hrsg.), Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, Laaber 1999, S. 323–342.
Hebestreit, Oliver, Die deutsche bürgerliche Musikkultur im Deutschen Reich während des Ersten Weltkriegs, in: Annemarie Firme und Ramona Hocker (Hrsg.), Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg, Bielefeld 2006, S. 113–138.
—, Musiktheater, in: Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz (Hrsg.), Enzyklopädie Erster Weltkrieg, Paderborn 2009, S. 995–997.
Hecht, Heidemarie, Von der ‚Schaubühne' zur ‚Weltbühne'. Der Entstehungsprozeß einer politischen Zeitschrift (1913 bis 1919), Berlin 1991.
Heilmann, Matthias, Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen, Tübingen 2005.
Heineberg, Heinz, Stadtgeographie, Paderborn [3]2006.
Heinrich, Anselm, Entertainment, Propaganda, Education. Regional Theatre in Germany and Britain Between 1918 and 1945, Hatfield 2007.
Heinrich-Jost, Ingrid und Julius Eschka, Auf ins Metropol. Specialitäten- und Unterhaltungstheater im ausgehenden 19. Jahrhundert. Ein Kapitel Berliner Kulturgeschichte, Berlin 1983.
Heinrichs, Heinz-Dieter, Das Rose-Theater. Ein volkstümliches Familientheater in Berlin 1906–1944, Berlin 1965.
Heinzelmann, Josef, Ba-ta-clan, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett, 4. Bd., S. 491–493.
Heising-Piltzing, Ulrike, Auf die Bretter fertig los. Zur Funktion des zeitgemäßen Bühnenkostüms und seine Auswirkung auf die Kleidung der Frau um die Jahrhundertwende, in: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung. Neue Folge der Hessischen Blätter für Volkskunde, Bd. 25: Sich kleiden, hrsg. von Gitta Böth und Gaby Mentges, Marburg 1989, S. 99–116.
Helleis, Anna, Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood. Eine Sozialgeschichte. Mit einem Vorwort von Emmy Werner, Wien 2006.
Hemmings, F. W. J., The Theatre Industry in Nineteenth-Century France, Cambridge u. a. 1993.
Henderson, Archibald, George Bernard Shaw. Man of the Century, New York 1956.
Henke, Robert und Eric Nicholson (Hrsg.), Transnational Exchange in Early Modern Theater, Aldershot 2008.
Henning, Friedrich-Wilhelm, Deutsche Wirtschafts- und Sozialgeschichte im 19. Jahrhundert, 2. Bd.: Die Industrialisierung in Deutschland 1800 bis 1914, Paderborn u. a. 1996.
Heppner, Sam, Cockie, London 1969.
Herbert, Ulrich, Europe in High Modernity. Reflections on a Theory of the 20th Century, in: Journal of Modern European History 5 (2007), S. 5–20.
Herf, Jeffrey, Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich, Cambridge u. a. 1990.
Heringdorf, Detlef Meyer zu, Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961. Eine Dokumentation. Von der privat-gesellschaftlich geführten Bürgeroper bis zur subventionierten Berliner ‚Städtischen Oper', 2 Bde., Berlin 1988.
Hermand, Jost und Frank Trommler, Die Kultur der Weimarer Republik, München 1978.
Hettling, Manfred, Bürgerliche Kultur – Bürgerlichkeit als kulturelles System, in: Peter Lundgreen (Hrsg.), Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums, Göttingen 2000, S. 319–340.
Heyden, Ulrich van der und Joachim Zeller (Hrsg.), Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche, Berlin 2002.
Hickethier, Knut, Schauspieler zwischen Theater und Kino in der Stummfilmzeit, in: ders. (Hrsg.), Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der zwanziger Jahre, Berlin 1986, S. 11–42.

—, Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesen um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert. In: Werner Faulstich und Helmut Korte (Hrsg.), Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung, München 1997, S. 29–47.

—, Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film, in: Corinna Müller und Harro Segeberg (Hrsg.), Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06–1918, München 1998, S. 333–357.

Hildebrand, Klaus, Das vergangene Reich. Deutsche Außenpolitik von Bismarck bis Hitler, Berlin 1999.

Hindley, Diane und Geoffrey Hindley, Advertising in Victorian Britain, 1837–1901, London 1972.

Hirsch, Bernd, Konsumtive Aneignung des Fremden im viktorianischen Unterhaltungstheater, in: Hans-Peter Bayerdörfer und Martin H. Geyer (Hrsg.), Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert, Münster 2003, S. 103–114.

Hirsch, Foster, The Boys from Syracuse. The Shuberts' Theatrical Empire, Carbondale 1998.

Hoare, Philip, Noël Coward. A Biography, Chicago 1995.

Hobsbawm, Eric J., The Jazz Scene (1959), London 1989.

—, Die englische middle class, 1780–1920, in: Jürgen Kocka (Hrsg.), Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich, München 1988, 1. Bd., München 1988, S. 79–106.

—, The Age of Empire, 1875–1914, New York 1989.

Hochmuth, Hanno und Johanna Niedbalski, Kiezvergnügen in der Metropole. Zur sozialen Topographie des Vergnügens im Berliner Osten, in: Tobias Becker, Anna Littmann und Johanna Niedbalski (Hrsg.), Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900, Bielefeld 2011, S. 105–136.

Hoelger, Angelika, Die Reglementierung öffentlicher Lustbarkeiten in Berlin um 1900, in: ebd., S. 23–42.

Hoffmann, Bernd, Aspekte zur Jazz-Rezeption in Deutschland. Afro-amerikanische Musik im Spiegel der Musikpresse 1900–1945 (Jazzforschung/Jazz Research, Bd. 35), Graz 2003.

Hoffmann, Hans-Christoph, Die Theaterbauten von Fellner und Helmer, München 1966.

Hoffmann, Ludwig und Daniel Hoffmann-Ostwald, Deutsches Arbeitertheater, 1918–1933, 2. Bde., Berlin 1972.

Hoffmann, Walter Gustav, Das Wachstum der deutschen Wirtschaft seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1965.

Hohorst, Günther, Jürgen Kocka und Gerhard A. Ritter (Hrsg.), Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch. Materialien zur Statistik des Kaiserreichs 1870–1914, München 1975.

Holcombe, Lee, Victorian Ladies at Work. Middle-Class Working Women in England and Wales, 1850–1914, Newton Abbot 1973.

Holder, Heidi J., The East-End Theatre, in: Kerry Powell (Hrsg.), The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre, Cambridge 2004, S. 257–266.

Hollenberg, Günter, Englisches Interesse am Kaiserreich. Die Attraktivität Preußen-Deutschlands für konservative und liberale Kreise in Großbritannien 1860–1914, Wiesbaden 1974.

Holmes, Colin, Anti-Semitism in British Society, 1876–1939, New York 1979.

Holroyd, Michael, A Strange Eventful History. The Dramatic Lives of Ellen Terry, Henry Irving and their Remarkable Families, London 2008.

Hopkins, Leroy, Louis Douglas and the Weimar Reception of Harlemenia, in: Larry A. Greene (Hrsg.), Germans and African Americans. Two Centuries of Exchange, Jackson 2011, S. 50–69.

Hoppe, Ralph, Die Friedrichstraße. Pflaster der Extreme, Berlin 1999.

Hosfeld, Rolf, Boris Kehrmann und Rainer Wörtmann, Friedrichs Traum. Die Berliner Staatsoper Unter den Linden, Hamburg 2000.

—, Komische Oper Berlin, Hamburg 2001.

Hostetter, Anthony, Max Reinhardt's Großes Schauspielhaus. Its Artistic Goals, Planning, and Operation, 1910–1933, Lewiston 2003.

Howard, Diana, London Theatres and Music Halls, 1850–1950, London 1970.

Hübinger, Gangolf, Die Intellektuellen im wilhelminischen Deutschland. Zum Forschungsstand, in: ders. (Hrsg.), Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich, Frankfurt am Main 1993, S. 198–210.

Huck, Gerhard, Sozialgeschichte der Freizeit. Untersuchungen zum Wandel der Alltagskultur in Deutschland, Wuppertal 1980.
Huesmann, Heinrich, Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen, München 1983.
Hulfeld, Stefan (Hrsg.), Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte, Wien 2009.
Hüttner, Johann, Vorstadttheater auf dem Weg zur Unterhaltungsindustrie. Produktions- und Konsumtionsverhalten im Umgang mit dem Fremden, in: Hans-Peter Bayerdörfer und Martin H. Geyer (Hrsg.), Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert, Münster 2003, S. 81–102.
Huyssen, Andreas, After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington 1986.
Hyman, Alan, The Gaiety Years, London 1975.
—, Sullivan and his Satellites. A Survey of English Operettas, 1860–1914, London 1978.
Hyman, Ronald, Empire and Sexuality. The British Experience, New York 1990.

Ibscher, Edith, Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert, Phil. Diss. Frankfurt 1972.
Innes, Christopher, The Rise of the Director, 1850–1930, in: Simon Williams und Maik Hamburger (Hrsg.), A History of German Theatre, Cambridge 2008, S. 171–197.
Irokawa, Daikichi, The Culture of the Meiji Period, Princeton 1985.
Itoda, Soichiro, Berlin & Tokyo. Theater und Hauptstadt, München 2008.

Jackson, Alan J., The Middle Classes, 1900–1950, Nairn 1991.
Jackson, Anthony, First Steps. The Beginnings of a Movement, in: ders. und George Rowell (Hrsg.), The Repertory Movement. A History of Regional Theatre in Britain, Cambridge u. a. 1984, S. 16–34.
Jäger, Georg, Der Kampf gegen Schmutz und Schund. Die Reaktionen der Gebildeten auf die Unterhaltungsindustrie, in: Archiv für die Geschichte des Buchwesens 31 (1988), S. 163–191.
—, Der Musikalienverlag, in: ders. (Hrsg.), Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich, 2. Bd., Frankfurt am Main 2003, S. 7–61.
Jährig-Ostertag, Susanne, Das dramatische Werk. Seine künstlerische und kommerzielle Verwertung. Ein Beitrag zur Geschichte der Theaterverlage in Deutschland, Phil. Diss. Kiel 1971.
—, Zur Geschichte der Theaterverlage in Deutschland bis zum Ende des Dritten Reiches, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 16 (1976/77), S. 143–290.
James, Charles F., The Story of the Performing Right Society. An Association of Composers, Authors, and Publishers of Music, London 1951.
Jansen, Wolfgang, Glanzrevuen der Zwanziger Jahre, Berlin 1987.
— und Rudolf Lorenzen, Possen, Piefke und Posaunen. Sommertheater und Gartenkonzerte in Berlin, Berlin 1987.
—, Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst, Berlin 1990.
— (Hrsg.), Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie, Berlin 1995.
—, Auf der Suche nach Zukunft. Zur Situation der Operette in den ausgehenden zwanziger Jahren, in: Nils Grosch (Hrsg.), Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik, München, Berlin 2004, S. 27–72.
—, Schön ist die Welt! Zum Verhältnis von Stadt und Land im unterhaltenden Musiktheater der 1920er und 1930er Jahre, in: Stefan Weiss und Jürgen Schebera (Hrsg.), Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, Münster u. a. 2006, S. 219–236.
Jarausch, Konrad, Die Krise des deutschen Bildungsbürgertums im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Jürgen Kocka (Hrsg.), Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, 4. Teil: Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation, Stuttgart 1989, S. 180–205.
Jefferies, M. ‚What We May Learn from It'. Cultural Contacts and Transfers in Architecture, in: Dominik Geppert und Robert Gerwarth (Hrsg.), Wilhelmine Germany and Edwardian Britain. Essays on Cultural Affinity, Oxford 2008, S. 331–352.

Jelavich, Peter, Berlin Cabaret, Cambridge (Mass.) 1993.
—, Performing High and Low. Jews in Modern Theater, Cabaret, Revue and Film, in: Emily D. Bilski (Hrsg.), Berlin Metropolis. Jews and the New Culture, 1890–1918, Berkely u. a. 2000, S. 208–235.
—, Modernity, Civic Identity, and Metropolitan Entertainment. Vaudeville, Cabaret, and Revue in Berlin, 1900–1933, in: Charles W. Haxthausen und Heidrun Suhr (Hrsg.), Berlin. Culture and Metropolis, Minneapolis, Oxford 2004, S. 95–110.
—, ‚Darf ich mich hier amüsieren?' Bürgertum und früher Film, in: Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann (Hrsg.), Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts, Göttingen 2000, S. 283–303.
—, Berlin Alexanderplatz. Radio, Film, and the Death of Weimar Culture, Berkeley, Los Angeles, London 2006.
—, Wie ‚jüdisch' war das Theater im Berlin der Jahrhundertwende?, in: Tobias Becker, Anna Littmann und Johanna Niedbalski (Hrsg.), Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900, Bielefeld 2011, S. 87–104.
Jesse, Horst, Brecht in Berlin, München 1996.
Johnston, John, The Lord Chamberlain's Blue Pencil, London u. a. 1990.
Jones, Stephen G., Workers at Play. A Social and Economic History of Leisure, 1918–1939, London 1986.
Joseph, Tony, The D'Oyly Carte Opera Company, 1875–1982. An Unofficial History, Bristol 1994.

Kaes, Anton, Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929, München 1978.
—, Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. 1918–1933: Weimarer Republik. Mit einer Einleitung und Kommentaren, Stuttgart 1983.
Kamber, Peter, Der Zusammenbruch des Theaterkonzerns von Alfred und Fritz Rotter im Januar 1933. Die Berichte über den Berliner Konkurs und die gegen die Rotter gerichtete Stimmung im Prozess gegen ihre Entführer, in: Jahrbuch des historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein 103 (2004), S. 31–46.
—, Zum Zusammenbruch des Theaterkonzerns der Rotter und zum weiteren Schicksal Fritz Rotters. Neue Forschungsergebnisse, in: Jahrbuch des historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein 106 (2007), S. 75–100.
Kanwar, Pamela, Imperial Simla. The Political Culture of the Raj, Oxford 2003.
Kaplan, Joel H. und Sheila Stowell, Theatre and Fashion. Oscar Wilde to the Suffragettes, Cambridge 1994.
Kennedy, Dennis, The New Drama and the New Audience, in: Michael R. Booth und Joel H. Kaplan (Hrsg.), The Edwardian Theatre. Essays on Performance and the Stage, Cambridge 1996, S. 130–147.
—, British Theatre, 1895–1946. Art, Entertainment, Audiences. An Introduction, in: Baz Kershaw (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre, 3. Bd.: Since 1895, Cambridge, S. 3–33.
Kennedy, Paul, The Rise of the Anglo-German Antagonism, 1860–1914, London 1980.
Kent, Susan Kingsley, Gender Reconstruction after the First World War, in: Harold L. Smith (Hrsg.), British Feminism in the Twentieth Century, Aldershot 1990, S. 66–83.
Kern, Volker, Die Meininger kommen! Hoftheater und Hofkapelle zwischen 1874 und 1914 unterwegs in Deutschland und Europa, Meiningen 1999.
Kessler, Frank und Sabine Lenk, The French Connection. Franco-German Film Relations before World War I, in: Thomas Elsaesser und Michael Wedel (Hrsg.), A Second Life. German Cinema's First Decades, S. 62–71.
Kiaulehn, Walther, Berlin. Schicksal einer Weltstadt, München, Berlin ^{6}1958.
Kift, Dagmar, Arbeiterkultur im gesellschaftlichen Konflikt: die englische Music Hall im 19. Jahrhundert, Essen 1991.
—, The Victorian Music Hall. Culture, Class and Conflict, Cambridge 1996.
— (Hrsg.), Kirmes, Kneipe, Kino. Arbeiterkultur im Ruhrgebiet zwischen Kommerz und Kontrolle (1850–1914), Paderborn 1992.
Kilburn, Mike, London's Theatres, London 2002.

Kindermann, Heinz, Die Funktion des Publikums im Theater, Wien u. a. 1971.
Kirchner, Peter, The Mikado of The Town of Titipu, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, 6. Bd.: Spontini – Zumsteeg, München 1977, S. 185–189.
Kirschnick, Sylke, ‚Hereinspaziert!' Kolonialpolitik als Vergnügungskultur, in: Alexander Honold und Oliver Simons (Hrsg.), Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden, Tübingen, Basel 2002, S. 221–241.
Kloos, Reinhard und Thomas Reuter, Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm, Frankfurt am Main 1980.
Klotz, Volker, Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater, München u. a. 1976.
—, Operetten-Städte. Singend und ersungen, tanzend und ertanzt, in: Cord Meckseper und Elisabeth Schraut (Hrsg.), Die Stadt in der Literatur, Göttingen 1983, S. 105–120.
—, Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette, Reinbek bei Hamburg 1987.
—, Sieben Jahre lebt ich in Batavia. Kult, Spiel und Spott mit dem Exotismus in der Operette, in: Thomas Koebner und Gerhard Pickerodt (Hrsg.), Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Franfurt am Main 1987, S. 267–290.
—, Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. Darin: 106 Werke, ausführlich vorgestellt, München 1991.
Kluge, Ulrich, Die Weimarer Republik, Paderborn 2006.
Knoch, Habbo und Daniel Morat (Hrsg.), Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960, München 2003.
— und Daniel Morat, Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960. Zur historischen Kommunikologie der massenmedialen Sattelzeit, in: ebd., S. 9–33.
—, Geselligkeitsräume und Societyträume. Grandhotels im wilhelminischen Berlin, in: Heinz Reif (Hrsg.), Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am Rand der Stadt um 1900, Berlin 2008, S. 327–350.
—, Life on Stage. Grand Hotels as Urban Interzones around 1900, in: Martina Heßler und Clemens Zimmermann (Hrsg.), Creative Urban Milieus. Historical Perspectives on Culture, Economy, and the City, Frankfurt am Main, New York 2008, S. 137–158.
—, Schwellenräume und Übergangsmenschen. Öffentliche Kommunikation in der modernen Großstadt 1880–1930, in: Alexander C.T. Geppert, Uffa Jensen und Jörn Weinhold (Hrsg.), Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert, Bielefeld 2005, S. 223–251.
Knowles, Mark, The Wicked Waltz and other Scandalous Dances. Outrage at Couple Dancing in 19th and early 20th Century Couple Dancing, Jefferson 2009.
Knowles, Richard, Reading the Material Theatre, Cambridge 2004.
Koch, Hans-Gerd, Kafka in Berlin, 2008.
Kocka, Jürgen, Die Angestellten in der deutschen Geschichte 1850–1980. Vom Privatbeamten zum angestellten Arbeitnehmer, Göttingen 1981.
— (Hrsg.), Angestellte im europäischen Vergleich. Die Herausbildung angestellter Mittelschichten seit dem späten 19. Jahrhundert, Göttingen 1981.
—, Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft, Stuttgart 2001.
Koerber, Martin, Filmfabrikant Oskar Messter – Stationen einer Karriere, in: Martin Loiperdinger (Hrsg.), Oskar Messter. Filmpionier der Kaiserzeit, Basel, Frankfurt am Main 1994, S. 27–91.
Kohlrausch, Martin, Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie, Berlin 2005.
Kolb, Eberhard, Die Weimarer Republik, München [4]1998.
Kollo, Willi, ‚Als ich jung war in Berlin…'. Literarisch-musikalische Erinnerungen, Mainz 2008.
König, Gudrun, Neuheiten, Novitäten, Nouveautés. Zur kulturellen Ordnung der Dinge um 1900, in: Silke Göttsch-Elten (Hrsg.), Komplexe Welt. Kulturelle Ordnungssysteme als Orientierung, Münster 2003, S. 343–354.
—, Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900, Wien u. a. 2009.
König, Wolfgang, Geschichte der Konsumgesellschaft, Stuttgart 2000.

Koreen, Maegie, Immer feste druff. Das freche Leben der Kabarettkönigin Claire Waldoff, Düsseldorf 1997.
Korff, Gottfried, Mentalität und Kommunikation in der Großstadt. Berliner Notizen zur ‚inneren' Urbanisierung, in: Theodor Kohlmann und Hermann Bausinger (Hrsg.), Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung, Berlin 1985, S. 343–361.
Körner, Roswitha, Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (GDBA), in: Manfred Brauneck und Gerard Schneilin (Hg.), Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 387–388.
Koselleck, Reinhart, Ulrike Spree und Willibald Steinmetz, Drei bürgerliche Welten? Zur vergleichenden Semantik der bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland, England und Frankreich, in: Hans-Jürgen Puhle (Hrsg.), Bürger in der Gesellschaft der Neuzeit. Wirtschaft – Politik – Kultur, Göttingen 1991, S. 14–59.
Kosok, Heinz, The Theatre of War. The First World War in British and Irish Drama, Basingstoke 2007.
Kothes, Franz-Peter, Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1938, Berlin 1977.
Kreidt, Dietrich, Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen in Kultur unterm Turm, 2. September–11. Oktober 1987, Stuttgart 1987.
Krivanec, Eva, Kriegspropaganda Multimedial. Spektakel, Variété und Kino im Ersten Weltkrieg, in: Henri Schoenmakers (Hrsg.), Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme, Bielefeld 2008, S. 494–500.
—, ‚krank und wieder gesund gelacht…' Jüdisches Unterhaltungstheater in Wien und Berlin zwischen 1910 und 1918, in: Christine Haug, Franziska Mayer und Madleen Podewski (Hrsg.), Populäres Judentum. Medien, Debatten, Lesestoffe, Tübingen 2009, S. 103–120.
—, Unterhaltungstheater als Medium der Verhandlung von Geschlechterrollen im Ersten Weltkrieg, in: Martina Thiele, Tanja Thomas und Fabian Virchow (Hrsg.), Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen, Wiesbaden 2010, S. 135–152.
—, Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien, Bielefeld 2011.
Krüger, Horst, Der Kurfürstendamm. Glanz und Elend eines Boulevards, Hamburg 1982.
Kruger, Loren, The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America, Chicago 1992.
Krull, Edith und Hans Rose (Hrsg.), Erinnerungen an das Rosetheater, Berlin 1960.
Kuchenbuch, Thomas, Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur, Stuttgart, Weimar 1992.
Kuhbandner, Birgit, Unternehmer zwischen Markt und Moderne Verleger und die zeitgenössische deutschsprachige Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, Wiesbaden 2008.
Kuhla, Holger, Theater und Krieg. Betrachtungen zu einem Verhältnis, 1914–1918, in: Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.), Theater und Medien an der Jahrhundertwende, Berlin 1997, S. 63–115.
Kuhn, Annette, Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925, London, New York 1988.
Kühn, Volker, Kleinkunststücke, 1. Bd.: Donnerwetter – tadellos. Kabarett zur Kaiserzeit 1900–1918, Weinheim, Berlin 1987.
—, Kleinkunststücke, 2. Bd.: Hoppla, wir beben. Kabarett einer gewissen Republik, 1918–1933, Berlin 1988.
—, Victor Hollaender, in: Friedrich Blume und Ludwig Finscher, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 9. Bd., Kassel 1998, Sp. 210–212.
Kühnel, Jürgen, Mediengeschichte des Theaters, in: Helmut Schanze (Hrsg.), Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001, S. 316–346.
Kunz, Harald, 125 Jahre Bote & Bock, Berlin, Wiesbaden 1963.
Kutzsch, Gerhard, Theaterzensur in Berlin, in: Der Bär von Berlin 38/39 (1989), S. 205–218.

Lacey, Stephen, Too Theatrical by Half? The Admirable Crichton and Look Back in Anger, in: Ian MacKillop und Neil Sinyard (Hrsg.), The British Cinema of the 1950s. A Celebration, Manchester 2003, S. 157–167.

Laermans, Rudi, Learning to Consume. Early Department Stores and the Shaping of Modern Consumer Culture, in: Theory, Culture and Society 10 (1990/91), S. 485–505.
Lahiri, Shompa, Indians in Britain. Anglo-Indian Encounters, Race and Identity, 1880–1930, London 2000.
Lahr, John, Coward, the Playwright, London 1982.
Lamb, Andrew, How Offenbach Conquered London, in: Opera 20 (1969), Nr. 11, S. 932–938.
—, Offenbach in London, in: Rainer Franke (Hrsg.), Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, Laaber 1999, S. 183–193.
Lamberty, Christina, Reklame in Deutschland 1890–1914. Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung, Berlin 2000.
Lancaster, William, The Department Store. A Social History, London 1995.
Lareau, Alan, Jonny's Jazz. From Kabarett to Krenek, in: Michael J. Budds (Hrsg.), Jazz & the Germans. Essays on the Influence of ‚Hot' American Idioms on the 20th-Century German Music, Hillsdale 2002, S. 19–60.
—, ‚Ich wär so gern ein Sex-Appeal'. Images of Femininity on the Weimar Cabaret Stage, in: Peter Schulman und Frederick A. Lubich (Hrsg.), The Marketing of Eros. Performance, Sexuality and Consumer Culture, Essen 2003, S. 78–96.
—, Tingel-Tangel. Auf der Suche nach Friedrich Hollaenders Kabarett, in: Nils Grosch (Hrsg.), Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik, Münster 2004, S. 288–334.
—, Großstadträume, Großstadtreime. Die Kabarettrevuen von Friedrich Hollaender, 1926–1927, in: Stefan Weiss und Jürgen Schebera (Hrsg.), Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, Münster 2006, S. 199–214.
—, Bitte einsteigen! Josephine Baker's 1928 Return to Berlin, in: Reinhard Zachau (Hrsg.), Topography and Literature. Berlin and Modernism, Göttingen 2009, S. 69–86.
Laqueur, Walter, Weimar. Die Kultur der Republik, Frankfurt am Main, Berlin 1976.
Leach, William R., Transformations in a Culture of Consumption. Women and Department Stores, 1890–1925, in: The Journal of American History 71 (1984), Nr. 2, S. 319–342.
Leacroft, Richard, The Development of the English Playhouse, London 1973.
Lederer, Emil, Die Privatangestellten in der modernen Wirtschaftsentwicklung, Tübingen 1912.
Lee, Josephine D., The Japan of Pure Invention. Gilbert and Sullivan's The Mikado, Minneapolis, Minn. 2010.
Lees, Andrew, Cities Perceived. Urban Society in European and American Thought, 1820–1940, Manchester 1985.
Lefebvre, Henri, The Production of Space, Oxford 1991.
—, Die Produktion des Raums, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 330–342.
Lehne, Jost, Der Admiralspalast. Die Geschichte eines Berliner ‚Gebrauchs'-Theaters, Berlin 2006.
—, Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre, in: Michael Cowan und Kai Marcel Sicks (Hrsg.), Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005, S. 264–278.
Lennartz, Knut, Theater, Künstler und die Politik. 150 Jahre Deutscher Bühnenverein, Berlin 1996.
Leonhardt, Nic, Im Bann der ‚Bühnengefahren'. Preußische Theaterverordnungen zwischen Prävention und Subversion, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart 25 (2006), S. 31–49.
—, Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899), Bielefeld 2007.
—, Theater und visuelle Kultur im 19. Jahrhundert. Modi der Relation aus historischer Perspektive, in: Kati Röttger (Hrsg.), Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens, Bielefeld 2009, S. 233–254.
Leschke, Rainer, Medientheorie, in: Helmut Schanze (Hrsg.), Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001, S. 14–40.
Levine, Laurence, Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierachy in America, Cambridge (Mass.), London 1988.
—, The Folklore of Industrial Society. Popular Culture and Its Audiences, in: The American Historical Review 97 (1992), Nr. 5, S. 1369–1399.
Lewis, Roy, Angus Maude, The English Middle Classes [1949], London ^{3}1950.

Lichtfuss, Martin, Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit, Wien u. a. 1989.
Liesenfeld, Vincent J., The Licensing Act of 1737, Madison 1984.
Linhardt, Marion, Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900, Tutzing 1997.
—, ‚Warum es der Operette so schlecht geht'. Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880–1916), Wien u. a. 2001.
—, Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918), Tübingen 2006.
—, Schau-Ereignisse der Großstadt. Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur räumlichen Ordnung Berlins in der Kaiserzeit, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 33 (2008), S. 27–47.
—, ‚Wer kommt heut' in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!' Bilder des ‚Jüdischen' in der Wiener Operette des frühen 20. Jahrhunderts, in: Hans-Peter Bayerndörfer und Jens Malte Fischer (Hrsg.), Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Reformation bis zur Zwischenkriegszeit, Tübingen 2008, S. 191–206.
— (Hrsg.), Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906–1933), Wien 2009.
Linhart, Sepp, ‚Niedliche Japaner' oder Gelbe Gefahr? Westliche Kriegspostkarten 1900–1945, Münster, Wien 2005.
Linse, Ulrich, Animierkneipen um 1900. Arbeitersexualität und bürgerliche Sittenreform, in: Dagmar Kift (Hrsg.), Kirmes, Kneipe, Kino. Arbeiterkultur im Ruhrgebiet zwischen Kommerz und Kontrolle (1850–1914), S. 83–118.
Linton, David, New Insecurities, New Form, New Identity – National Identity and Raciologies in *Eightpence a Mile* (1913), in: Studies in Musical Theatre 7 (2012), Nr. 1, 9–22.
Lipmann, Anthony, Der Dandy als Designer. Ernst Dryden. Plakatkünstler und Modeschöpfer, München, Luzern 1989.
Lipsky, Tina, Komische Oper Berlin (Theater Unter den Linden, ab 1898 Metropoltheater), in: Gerhard Michael Dienes (Hrsg.), Fellner & Helmer – Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa, Graz 1999, S. 133–136.
Löhr, Isabella, Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte. Neue Strukturen internationaler Zusammenarbeit 1886–1952, Göttingen 2010.
Loiperdinger, Martin, German Tonbilder of the 1900s. Advanced Technology and National Brand, in: Klaus Kreimeier und Annemone Ligensa (Hrsg.), Film 1900. Technology, Perception, Culture, Herts 2009, S. 187–199.
—, Oskar Messter, Filmpionier der Kaiserzeit, Basel 1994.
Lorentz, Ellen, Aufbruch oder Rückschritt? Arbeit, Alltag und Organisation weiblicher Angestellter in der Kaiserzeit und Weimarer Republik, Bielefeld 1988.
Lösche, Peter, Verbände und Lobbyismus in Deutschland, Stuttgart 2007.
Louis, Petra, Vom Elysium zum Prater. Berliner Vorstadtbühnen, der Beginn des privaten Theaterbetriebes im 19. Jahrhundert, in: Ruth Freydank (Hrsg.), Theater als Geschäft Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende, Berlin 1995, S. 22–38.

Maas, Lieselotte, Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin unter der Direktion von Friedrich Wilhelm Deichmann in der Zeit zwischen 1848 und 1860, Phil. Diss. Berlin 1964.
Maase, Kaspar, Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970, Frankfurt am Main ^{3}2001.
— und Wolfgang Kaschuba (Hrsg.), Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln 2001.
—, Krisenbewußtsein und Reformorientierung. Zum Deutungshorizont der Gegner der modernen Populärkünste 1880–1918, in: ebd., S. 290–342.
—, Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich, Frankfurt am Main 2012.
MacKenzie, John M., (Hrsg.), Imperialism and Popular Culture, Manchester 1994.
—, ‚In Touch with the Infinite'. The BBC and the Empire, 1923–1953, in: ebd., S. 165–191.

—, Orientalism. History, Theory and the Arts, Manchester, New York 1995.
MacKinnon, Mary, Living Standards, 1870–1914, in: Roderick Floud und Donald McCloskey (Hrsg.), The Economic History of Britain since 1700, 2. Bd.: 1860–1939, Cambridge 1994, S. 265–290
Mackintosh, Iain, Architecture, Actor and Audience, London, New York 1993.
MacLeod, Joseph, The Actor's Right to Act, London 1981.
Maguire, Hugh, The Architectural Response, in: Richard Foulkes (Hrsg.), British Theatre in the 1890s. Essays on Drama and the Stage, Cambridge 1992, S. 149–164.
Mahling, Christoph-Hellmut, Die Entführung aus dem Serail, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett, 4. Bd., München 1991, S. 299–303.
Maintz, Christian, Theater und Film. Historische Präliminarien, in: ders., Oliver Möbert und Matthias Schumann (Hrsg.), Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität, Münster 2002, S. 5–33.
Mair, Charlene, The Chappell Story, 1811–1961, London 1961.
Malkin, Jeanette R. und Freddie Rokem (Hrsg.), Jews and the Making of Modern German Theatre, Iowa City 2010.
Mander, Raymond und Joe Mitchenson, The Theatres of London, London 1961.
—, The Lost Theatres of London, London 1968.
—, Musical Comedy. A Story in Pictures, London 1969.
—, Revue. A Story in Pictures. Foreword by Noël Coward, London 1971.
Mann, Erika und Klaus Mann, Escape to life. Deutsche Kultur im Exil, München ^{2}1991.
Marchand, Suzanne und David Lindenfeld, Germany at the Fin de Siècle. An Introduction, in: dies. (Hrsg.), Germany at the Fin de Siècle. Culture, Politics, and Ideas, Baton Rouge (LA) 2004, S. 1–34.
Marcuse, Ludwig, Obszön. Geschichte einer Entrüstung [1962], Zürich 1988.
Marx, Peter, Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur, Tübingen 2006.
—, Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900, Tübingen 2008.
—, Berlin auf dem Weg zur Theaterhauptstadt. Theaterstreitschriften zwischen 1869 und 1914, Tübingen 2009.
Massie, Robert K., Dreadnought. Britain, Germany, and the Coming of the Great War, New York 1991.
McAuley, Gay, Space in Performance. Making Meaning in the Theatre, Ann Arbor (Mich.) 2000.
Mast, Peter, Künstlerische und wissenschaftliche Freiheit im Deutschen Reich, 1890–1901, Rheinfelden 1980.
Matzerath, Horst, Berlin, 1890–1940, in: Anthony Sutcliffe (Hrsg.), Metropolis 1890–1940, London 1984, S. 289–318.
Mayer David, Towards a Definition of Popular Theatre, in: ders. und Kenneth Richards (Hrsg.), Western Popular Theatre. The Proceedings of a Symposium, London 1977.
—, Playing Out the Empire. Ben-Hur and Other Toga Plays and Films. A Critical Anthology, Oxford 1994.
—, Changing Horses in Mid-Ocean. The Whip in Britain and America, in: Michael R. Booth und Joel H. Kaplan (Hrsg.), The Edwardian Theatre. Essays in Performance and Stage, Cambridge 1996, S. 220–235.
—, Encountering Melodrama, in: Kerry Powell (Hrsg.), The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre, Cambridge 2004, S. 135–163.
—, Stagestruck Filmmaker. D.W. Griffith and the American Theatre, Iowa City 2010.
Mazer, Cary M., New Theatres for a New Drama, in: Kerry Powell (Hrsg.), The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre, Cambridge 2004, S. 207–221.
Mazower, David, Yiddish Theatre in London, London 1987.
McBride, Theresa M., A Woman's World. Department Stores and the Evolution of Women's Employment 1870–1970, in: French Historical Studies 10 (1978), Nr. 4, S. 664–683.
McClelland, Charles M., The German Experience of Professionalization. Modern Learned Professions and their Organizations from the Early Nineteenth Century to the Hitler Era, Cambridge 1991.

McClintock, Anne, Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest, New York, London 1995.

McCormick, John, Popular Theatre of Nineteenth-Century France, London, New York 1993.

McKibbin, Ross, Classes and Cultures. England 1918–1951, Oxford 1998.

Mehlin, Urs H., Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation, Düsseldorf 1969.

Mendelssohn, Peter de, Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse, Berlin 1960.

Metzger, Karl-Heinz und Ulrich Dunker, Der Kurfürstendamm. Leben und Mythos des Boulevards in 100 Jahren deutscher Geschichte, Berlin 1986.

Meyer, Curt, Aus den Akten der alten preußischen Theaterzensur, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 4 (1953), S. 13–21.

Middell, Matthias, Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis, in: Comparativ 10 (2000) 1, S. 7–41.

Möhrmann, Malte, Die Herren zahlen die Kostüme. Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution, in: Renate Möhrmann (Hrsg.), Die Schauspielerin: Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt am Main 1989, S. 261–280.

Möhrmann, Renate (Hrsg.), Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt am Main 1989.

Möller, Frank, Zwischen Kunst und Kommerz. Bürgertheater im 19. Jahrhundert, in: Dieter Hein und Andreas Schulz (Hrsg.), Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München 1996, S. 19–33.

Mommsen, Wolfgang J., Zur Entwicklung des Englandbildes der Deutschen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, in: Lothar Kettenacker u. a. (Hrsg.), Studien zur Geschichte Englands und der deutsch-britischen Beziehungen. Festschrift für Paul Kluke, München 1981, S. 375–397.

—, Preußisches Staatsbewußtsein und deutsche Reichsidee. Preußen und das Deutsche Reich in der jüngeren deutschen Geschichte, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 35 (1984), S. 685–705.

—, Großmachtstellung und Weltpolitik. Die Außenpolitik des Deutschen Reiches 1870 bis 1914, Frankfurt am Main, Berlin 1993.

—, Das Englandbild der Deutschen und die britische Sicht seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, in: Hans Süssmuth (Hrsg.), Deutschlandbilder in Dänemark und England, in Frankreich und den Niederlanden, Baden-Baden 1996, S. 215–234.

Moody, Jane, Illegitimate Theatre in London, 1770–1840, Cambridge 2000.

—, The Theatrical Revolution, 1776–1843, in: Joseph Donohue (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre, Bd. 2: 1660–1895, Cambridge u. a. 2004, S. 199–215.

Moore, James Ross, André Charlot. The Genius of Intimate Musical Revue, Jefferson (North Carolina) 2004.

—, Girl Crazy. Musicals and Revue Between the Wars, in: Clive Barker und Maggie B. Gale (Hrsg.), British Theatre Between the Wars, Cambridge 2000, S. 88–112.

Morat, Daniel, Das Kino, in: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hrsg.), Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2005, S. 228–237.

— und Uffa Jensen (Hrsg.), Rationalisierungen des Gefühls. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880–1930, Paderborn 2008.

Mowat, Charles Loch, Britain Between the Wars, 1918–1940, London 1940.

Mugay, Peter, Berliner Musike – en gros und en détail. Streifzüge durch die Berliner Musikgeschichte von den Anfängen bis zum Beginn unseres Jahrhunderts, Berlin 1987.

Mühl-Benninghaus, Wolfgang, Frühes Kino und Theater. Versuch einer Annäherung, in: ders. und Joachim Fiebach (Hrsg.), Theater und Medien an der Jahrhundertwende 1900, Berlin 1997, S. 169–190.

Muhs, Rudolf, Johannes Paulmann und Willibald Steinmetz (Hrsg.), Aneignung und Abwehr: Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert, Bodenheim 1998.

—, Johannes Paulmann und Willibald Steinmetz, Brücken über den Kanal? Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert, in: ebd., S. 7–20.

Müller, Corinna, Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912, Stuttgart 1994.
—, Anfänge der Filmgeschichte. Produktion, Foren und Rezeption, in: Harro Segeberg (Hrsg.), Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996, S. 295–325.
—, Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter, in: Kaspar Maase und Wolfgang Kaschuba (Hrsg.), Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Tübingen 2001, S. 62–91.
Müller, Gerhard, Dieter Götze und Ariane Handrock (Hrsg.), Apollos Tempel in Berlin. Vom Nationaltheater zum Konzerthaus am Gendarmenmarkt. Eine Berliner Theaterchronik 1776–2008, München 2008.
Müller, Matthias, Sarah Bernhardt – Eleonora Duse. Die Virtuosinnen der Jahrhundertwende, in: Renate Möhrmann (Hrsg.), Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt am Main 1989, S. 228–260.
Müller, Philipp, Auf der Suche nach dem Täter. Die öffentliche Dramatisierung von Verbrechen im Berlin des Kaiserreichs, Frankfurt am Main 2005.
Müller, Sven Oliver, Distinktion, Demonstration und Disziplinierung. Veränderungen im Publikumsverhalten in Londoner und Berliner Opernhäusern im 19. Jahrhundert, in: International Review for the Aesthetics and Sociology of Music 37 (2006), Nr. 2, S. 167–187.
—, Friction, Fiction and Fashion. The German Perception of Music Life in Britain in the ‚Long Nineteenth Century', in: Arnd Bauernkämper und Christiane Eisenberg (Hrsg.), Britain as a Model of Modern Society? German Views, Augsburg 2006, S. 224–241.
—, Einleitung. Musik als nationale und transnationale Praxis im 19. Jahrhundert, in: Journal of Modern European History 5 (2007), Nr. 1, S. 22–38.
—, Saalschlachten. Ausschreitungen in Londoner Opernhäusern in der Mitte des 19. Jahrhundert, in: ders. und Jutta Toelle (Hrsg.), Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert, Wien, München 2008, S. 160–176.
—, ‚A Musical Clash of Civilisations'? Musical Transfers and Rivalries in the 20th Century, in: Dominik Geppert und Robert Gerwarth (Hrsg.), Wilhelmine Germany and Edwardian Britain. Essays on Cultural Affinity, Oxford 2008, S. 305–329.
—, Das Publikum im Vergleich europäischer Städte, in: ders., Philipp Ther, Jutta Toelle und Gesa zur Nieden (Hrsg.), Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters in Europa, Wien, München 2010, S. 27–30.

Nasaw, David, Going Out. The Rise and Fall of Public Amusements, New York 1993.
Nathan, Archie, Costumes by Nathan, London 1960.
Naumann, Christine, African American Performers and Culture in Weimar Germany, in: David McBride, Leroy Hopkins und Carol Blackshire-Belay (Hrsg.), Crosscurrents. African Americans, Africa, and Germany in the Modern World, Columbia 1997, S. 96–114.
Nava, Mica, Modernity's Disavowal. Women, the City, and the Deparment Store, in: dies. und Alan O'Shea (Hrsg.), Modern Times. Reflections on a Century of Modernity, London 1996, S. 38–76.
Nenno, Nany, Femininity, the Primitive, and Modern Urban Space. Josephine Baker in Berlin, in: Katharina von Ankum (Hrsg.), Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture, Berkeley 1997, S. 145–161.
Neue deutsche Biographie. Hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1953–2012.
Nevett, T. R., Advertising in Britain. A History, London 1982.
Nickel, Gunther, Von Fontane zu Ihering. Die Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Theaterkritik zwischen 1870 und 1933, in: ders., Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik, Tübingen 2007, S. 185–208.
Nicholson, Steve, British Theatre and the Red Peril. The Portrayal of Communism 1917–1945, Exeter 1999.
—, The Censorship of British Drama, 1900–1968, 1. Bd.: 1900–1932, Exeter 2003.
Nicoll, Allardyce, English Drama 1900–1930. The Beginnings of the Modern Period, Cambridge 1973.

Nieden, Gesa zur, Vom Grand Spectacle zur Great Season. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862–1914), München 2010.
Nield, Sophie, Popular Theatre, 1895–1940, in: Baz Kershaw (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre, 3. Bd.: 1895, Cambridge 2004, S. 87–109.
Nienhaus, Ursula, Von Töchtern und Schwestern. Zur vergessenen Geschichte der weiblichen Angestellten im deutschen Kaiserreich, in: Jürgen Kocka (Hrsg.), Angestellte im europäischen Vergleich. Die Herausbildung angestellter Mittelschichten seit dem späten 19. Jahrhundert, Göttingen 1981, S. 309–330.
Nipperdey, Thomas, Aspekte der Verbürgerlichung, in: Jürgen Kocka (Hrsg.), Arbeiter und Bürger um 19. Jahrhundert. Varianten ihres Verhältnisses im europäischen Vergleich, München 1986, S. 49–52.
—, Wie das Bürgertum die Moderne fand, Berlin 1988.
—, Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat, München 1998.
—, Deutsche Geschichte 1866–1918, 1. Bd.: Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1998.
—, Deutsche Geschichte 1866–1918, 2. Bd.: Machtstaat vor der Demokratie, München 1998.
—, Wie das Bürgertum die Moderne fand, Leipzig 1998.
Nitschke, August, Gerhard A. Ritter und Detlev Peukert, Rüdiger vom Bruch (Hrsg.), Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880–1930, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1990.
Nöbel, Manfred, Damals war's… David Kalisch und die Berliner Revolutionsposse, in: ders. (Hrsg.), Hunderttausend Taler. Altberliner Possen 1846–1851, Bd. 1, Berlin 1988, S. 5–72.
Nolte, Paul, Staatsbildung und Gesellschaftsreform. Politische Reformen in Preußen und den süddeutschen Staaten 1800–1820, Frankfurt am Main, New York 1990.
—, 1900. Das Ende des 19. und der Beginn des 20. Jahrhunderts in sozialgeschichtlicher Perspektive, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 47 (1996), Nr. 5/6, S. 281–300.
—, Abschied vom 19. Jahrhundert. Auf der Suche nach einer anderen Moderne, in: ders., Jürgen Osterhammel und Dieter Langewiesche (Hrsg.), Wege der Gesellschaftsgeschichte, Göttingen 2006, S. 103–132.
—, Öffentlichkeit und Privatheit. Deutschland im 20. Jahrhundert, in: Merkur 60 (2006), Nr. 686, S. 499–512.
North, Michael, Deutsche Wirtschaftsgeschichte. Ein Jahrtausend im Überblick, München ²2005.
Norton, Richard, ‚So this is Broadway'. Die abenteuerliche Reise des Rössl durch die englischsprachige Welt, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz, München 2006, S. 151–170.
—, ‚Mad about the Boys'. Die britischen Operetten von Noel Coward und Ivor Novello, in: Kevin Clarke (Hrsg.), Glitter and be Gay: Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer, Hamburg 2007, S. 170–203.
Nott, James J., Music for the People. Popular Music and Dance in Interwar Britain, Oxford 2002.

Obermaier, Walter, Offenbach in Wien. Seine Werke auf den Vorstadtbühnen und ihr Einfluß auf das Volkstheater, in: Rainer Franke (Hrsg.), Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, Laaber 1999, S. 11–30.
Oost, Regina B., Gilbert and Sullivan. Class and the Savoy Tradition, 1875–1896, Farnham 2009.
Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 13 Bde., 1957–2007.
Osborne, John, The Meiningen Court Theatre, 1866–1890, Cambridge u. a. 1988.
Osterhammel, Jürgen und Nils P. Pettersson (Hrsg.), Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen, München ⁴2007.
—, Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009.
Ostwald, Hans, Gelegenheitsdirnen (Das Berliner Dirnentum, Bd. 8), Leipzig 1907.
—, Prostitutionsmärkte (Das Berliner Dirnentum, Bd. 6), Leipzig 1907.
Otte, Marline, Eine Welt für sich? Bürger im Jargontheater, 1890–1920, in: Andreas Gotzmann (Hrsg.), Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800–1933, Tübingen 2001, S. 121–146.
—, Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933, Cambridge (Mass.) 2006.

Otto, Werner, Die Lindenoper. Ein Streifzug durch ihre Geschichte, Berlin 1985.
Overy, Richard, Heralds of Modernity. Cars and Planes from Invention to Necessity, in: Mikulás Teich und Roy Porter (Hrsg.), Fin de Siècle and Its Legacy, Cambridge u. a. 1990, S. 54–79.
—, The Morbid Age. Britain and the Crisis of Civilization, 1919–1939, London 2009.
Oxford Dictionary of National Biography. From the Earliest Times to the Year 2000, Hrsg. vom H. C. G. Matthew und Brian Harrison in Verbindung mit der British Academy, 60 Bde., Oxford 2004.

Pache, Walter, Brecht und die Briten. Von der Beggar's Opera zur Dreigroschenoper, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), Brechts Lyrik. Neue Deutungen, Würzburg 1999, S. 199–214.
Pacher, Maurus, Sehen Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten, Frankfurt am Main, Berlin 1991.
Panayi, Panikos, The Enemy in Our Midst. Germans in Britain during the First World War, New York 1991.
—, German Immigrants in Britain during the Nineteenth Century, 1815–1914, Oxford 1995.
Parsonage, Catherine, The Evolution of Jazz in Britain, 1880–1935, Ashgate 2005.
Partsch, Cornelius, Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik, Stuttgart, Weimar 2000.
Passerini, Luisa, Frauen, Massenkonsum und Massenkultur, in: Georges Duby (Hrsg.), Geschichte der Frauen, 5. Bd.: 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1995, S. 355–373.
Paulmann, Johannes, Freizeit in der britischen Klassengesellschaft von der großen Depression zur Wohlstandsgesellschaft, in: Archiv für Sozialgeschichte 33 (1993), S. 211–244.
—, Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien. Einführung in ein Forschungskonzept, in: ebd., S. 21–43.
—, Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, in: Historische Zeitschrift 267 (1998), S. 649–685.
Pearsall, Ronald, Victorian Popular Music, Newton Abbot 1973.
—, Edwardian Popular Music, Newton Abbot 1975.
Pearson, Hesketh, Beerbohm Tree. His Life and Laughter, London 1956.
—, The Last Actor-Managers, London 1950.
Pem [=Paul Marcus], Und der Himmel hängt voller Geigen. Glanz und Zauber der Operette, Berlin 1955.
Perkin, Harold, The Rise of Professional Society. England since 1880, London 1989.
Peter, Helmut und Kevin Clarke, Im weißen Rössl – Auf den Spuren eines Welterfolgs, St. Wolfgang 2007.
Petersen, Klaus, Literatur und Justiz in der Weimarer Republik, Stuttgart 1988.
Peukert, Detlev J. K., Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne, Frankfurt am Main 1987.
—, Max Webers Diagnose der Moderne, Göttingen 1989.
Pflüger, Irmgard, Theaterkritik in der Weimarer Republik. Leitvorstellungen vom Drama in der Theaterkritik der zwanziger Jahre, Berlin und Wien, Frankfurt am Main 1981.
Pforte, Dietger (Hrsg.), Freie Volksbühne Berlin 1890–1990. Beiträge zur Geschichte der Volksbühnenbewegung in Berlin, Berlin 1990.
Pick, John, The West End. Mismanagement and Snobbery, Eastbourne 1983.
—, Theatre Industry, London 1985.
Pierenkemper, Toni, Unternehmensgeschichte. Eine Einführung in ihre Methoden und Ergebnisse, Stuttgart 2000.
Planert, Ute, Antifeminismus im Kaiserreich. Diskurs, soziale Formation und politische Mentalität, Göttingen 1998.
—, Kulturkritik und Geschlechterverhältnis. Zur Krise der Geschlechterordnung zwischen Jahrhundertwende und ‚Drittem Reich', in: Wolfgang Hartwig (Hrsg.), Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933, München 2007, S. 191–214.
Platt, Len, Aristocracies of Fiction. The Idea of Aristocracy in Late-Nineteenth-Century and Early-Twentieth-Century Literary Culture, West Port 2001.

—, Musical Comedy on the West End Stage, 1890–1939, Basingstoke, New York 2004.
— und Tobias Becker, Popular Musical Theatre, Cultural Transfer, Modernities – London/Berlin, 1890–1930, in: Theatre Journal 65 (2013), Nr. 1, S. 1–18.
Plumpe, Werner, Strukturwandel oder Zerfall. Das Wirtschaftsbürgertum 1870–1930. Einleitende Bemerkungen, in: ders. und Jörg Lesczenski (Hrsg.), Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, Mainz 2009, S. 8–13.
—, Eine wirtschaftliche Weltmacht? Die ökonomische Entwicklung Deutschlands von 1870 bis 1914, in: Bernd Heidenreich und Sönke Neitzel (Hrsg.), Das deutsche Kaiserreich, 1890–1914, Paderborn u. a. 2011, S. 39–60.
Porrmann, Maria und Florian Vaßen (Hrsg.), Theaterverhältnisse im Vormärz (Forum Vormärz Forschung, Bd. 7), Bielefeld 2002.
Porter, Roy, London. A Social History, London 2000.
Posener, Julius, Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., München 1979.
Postlewaite, Thomas, The London Stage, 1895–1918, in: Baz Kershaw und Peter Thomson (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre. Since 1895, Cambridge u. a. 2004, S. 34–59.
—, George Edwardes and Musical Comedy. The Transformations of London Theatre and Society, 1878–1914, in: Tracy Davis und Peter Holland (Hrsg.), The Performing Century. Nineteenth-century Theatre's History, Basingstoke 2007, S. 80–102.
Pound, Reginald, Selfridge, London 1960.
Powell, David, The Edwardian Crisis. Britain 1901–14, Basingstoke, New York 1996.
—, British Politics, 1910–1935. The Crisis of the Party System, London 2004.
Powell, Kerry, Women and Victorian Theatre, Cambridge 1997.
— (Hrsg.), The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre, Cambridge 2004.
Pratt, George, Early Stage and Screen. A Two-Way Street, in: Cinema Journal 14 (1974/75), Nr. 2, S. 16–19.
Prior, Michael, Dreams and Reconstruction. A Cultural History of British Theatre, 1945–2005, London 2006.
Prümm, Karl, Die Stadt ist der Film, in: Peter Alter (Hrsg.), Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren, Göttingen 1993, S. 111–130.
—, Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder, in: Rainer Bohn (Hrsg.), Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft, Berlin 1988, S. 195–200.
Pugh, Martin, We Danced All Night. A Social History of Britain Between the Wars, London 2009.
Pulzer, Peter, Die Entstehung des politischen Antisemitismus in Deutschland und Österreich, 1867 bis 1914, Gütersloh 1966.
—, Vorbild, Rivale, Unmensch. Das sich wandelnde Deutschlandbild in England 1815–1945, in: Hans Süssmuth (Hrsg.), Deutschlandbilder in Dänemark und England, in Frankreich und den Niederlanden, Baden-Baden 1996, S. 235–250.
Purdom, C. B., Harley Granville-Barker. Man of the Theatre, Dramatist and Scholar, London 1955.

Quander, Georg (Hrsg.), 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden. Apollini et musis, Frankfurt am Main, Berlin 1992.

Radicke, Dieter, Die Entwicklung des öffentlichen Nahverkehrs in Berlin bis zur Gründung der BVG, in: Architekten- und Ingenieur-Verein von Berlin (Hrsg.), Berlin und seine Bauten, X, Bd. B. 1: Anlagen und Bauten für den Verkehr. Städtischer Nachverkehr, Berlin 1979, S. 1–14.
Rajewsky, Irina O., Intermedialität, Tübingen 2002.
Radkau, Joachim, Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München 1998.
Ramsden, John, Don't Mention the War. The British and the Germans since 1890, London 2006.

Rappaport, Erika Diane, ‚The Halls of Temptation'. Gender, Politics, and the Construction of the Department Store in Late Victorian London, in: Journal of British Studies 35 (1996), Nr. 1, S. 58–83.
—, Acts of Consumption. Musical Comedy and the Desire of Exchange, in: Geoffrey Crossick und Serge Jaumain (Hrsg.), Cathedrals of Consumption. The European Department Store, 1850–1939, Aldershot 1999, S. 189–207.
—, Shopping for Pleasure. Women in the Making of London's West End, Princeton (New Jersey) 2000.
Rebellato, Dan, 1956 and All That. The Making of Modern British Drama, London, New York 1999.
—, Theatre & Globalization, Basingstoke 2009.
Rees, Leslie, Hold Fast to Dreams. Fifty Years in Theater, Radio, Television, and Books, Sydney 1982.
Rees, Terence A. L., Theatre Lighting in the Age of Gas, Cambridge 2004.
Reeve, Ada, Take it For a Fact. A Record of My Seventy-Five Years on the Stage, Melbourne, London, Toronto 1954.
Reibel, Carl Wilhelm, Handbuch der Reichstagswahlen 1890–1918. Bündnisse, Ergebnisse, Kandidaten, Düsseldorf 2007.
Reif, Heinz, Adel im 19. und 20. Jahrhundert, München 1999.
—, Metropolen. Geschichte, Begriffe, Methoden, CMS Working Paper Series 001/2006, www.metropolitanstudies.de/fileadmin/filestorage/reif_001.pdf.
— und Moritz Feichtinger (Hrsg.), Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900, Berlin 2008.
—, Das Tiergartenviertel. Geselligkeit und Gesellschaft im ‚Neuen Westen' um 1900, in: Roland Berbig u. a. (Hrsg.), Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium, Berlin 2011, S. 259–284.
Reinermann, Lothar, Der Kaiser in England. Wilhelm II. und sein Bild in der britischen Öffentlichkeit, Paderborn 2001.
Reinhardt, Dirk, Von der Reklame zum Marketing. Geschichte der Wirtschaftswerbung in Deutschland, Berlin 1993.
Ret, Angelika, Tingel-Tangel und Volksvarieté. Vergnügungsgeschäfte um die Elsasser Straße, in: Ruth Freydank (Hrsg.), Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende, Berlin 1995, S. 39–50.
—, Der Wintergarten. Weltstadtvarieté im Central-Hotel, in: ebd., S. 51–64.
Reuveni, Gideon, Reading Germany. Literature and Consumer Culture in Germany before 1933, New York 2006.
Revers, Peter, Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption, Stuttgart 1997.
Rexroth, Frank, Grenzen der Stadt, Grenzen der Moral. Der urbane Raum als Imaginarium einer vormodernen Stadtgesellschaft, in: Peter Johanek (Hrsg.), Die Stadt und ihr Rand, Köln u. a. 2008, S. 147–165.
Richards, Jeffrey, Imperialism and Music. Britain, 1876–1953, Manchester, New York 2001.
—, Sir Henry Irving. A Victorian Actor and his World, Hambledon, London, New York 2005.
Richards, Thomas, The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851–1914, London, New York 1990.
Richter, Lukas, Der Berliner Gassenhauer. Darstellung – Dokumente – Sammlung. Mit einem Reg. neu hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv, Münster 2004.
Richter, Renate, Das Deutsche Künstler-Theater unter Victor Barnowsky (1915–1924). Eine Untersuchung unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Kritik, Berlin 1970.
Rieder, Bernd, Die Zensurbegriffe des Art. 118 Abs. 2 der Weimarer Reichsverfassung und des Art. 5 Abs. 1 Satz 3 des Bonner Grundgesetzes, Berlin 1970.
Rieger, Bernhard, Technology and the Culture of Modernity in Britain and Germany, 1890–1945, Cambridge 2005.
Rischbieter, Henning, Theater als Kunst und als Geschäft. Über jüdische Theaterregisseure und Theaterdirektoren in Berlin 1894–1933, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), Theatralia Judai-

ca. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah, Tübingen 1992, S. 205–217.
Riss, Heidelore, Ansätze zu einer Geschichte des jüdischen Theaters in Berlin 1889–1936, Frankfurt am Main u. a. 2000.
Ritter, Gerhard A. und Klaus Tenfelde, Arbeiter im Deutschen Kaiserreich 1871 bis 1914, Bonn 1992.
—, Sozialversicherung in Deutschland und England. Entstehung und Grundzüge im Vergleich, München 1983.
Ritzel, Fred, ‚Hätte der Kaiser Jazz getanzt…'. US-Tanzmusik in Deutschland vor und nach dem Ersten Weltkrieg, in: Sabine Schutte (Hrsg.), Ich will aber gerade vom Leben singen… Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 265–293.
Robert, Jean-Louis, Paris, London, Berlin on the Eve of the War, in: ders. und Jay Winter (Hrsg.), Capital Cities at War, 1. Bd., Cambridge 1997, S. 25–53.
Roehl, John C. G., Wilhelm II., 1. Bd.: Die Jugend des Kaisers, 1859–1888, München 1993.
—, Wilhelm II., 2. Bd.: Der Aufbau der persönlichen Monarchie, 1888–1900, München 2001.
—, Wilhelm II., 3. Bd.: Der Weg in den Abgrund, 1900–1941, München 2009.
Roßbach, Nikola, Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914, Bielefeld 2006.
Rose, Andreas, Zwischen Empire und Kontinent. Britische Außenpolitik vor dem Ersten Weltkrieg, München 2011.
Rose, Margaret A., Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit, Bielefeld 2006.
Roselt, Jens, Raum, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.), Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 260–267.
—, Phänomenologie des Theaters, München 2008.
Rosenfeld, Sybil, The Theatre of the London Fairs in the 18th Century, Cambridge 1960.
Rosenthal, Miriam, Offenbachs Operetten in Berlin. Position und Wirkung im kulturellen Umfeld der Stadt, in: Rainer Franke (Hrsg.), Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, Laaber 1999, S. 203–214.
Ross, Corey, Entertainment, Technology and Tradition. The Rise of Recorded Music from the Empire to the Third Reich, in: ders. und Karl Christian Führer (Hrsg.), Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany, Basingstoke 2006, S. 25–39.
—, Media and the Making of Modern Germany. Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich, Oxford 2010.
Röve, Ralf, Militär, Staat und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, München 2006.
Rowell, George, The Victorian Theatre 1792–1914. A Survey, Cambridge u. a. 1978.
— und Anthony Jackson, Introduction, in: George Rowell, Tony Jackson (Hrsg.), The Repertory Movement. A History of Regional Theatre in Britain, Cambridge 1984, S. 1–5.
—, The Inter-War Years, in: ebd., S. 54–75.
Roy, Donald (Hrsg.), Romantic and Revolutionary Theatre, 1789–1860, Cambridge 2003.
Rübel, Joachim, Geschichte der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Hamburg 1992.
Rüger, Jan, The Great Naval Game. Britain and Germany in the Age of Empire, Cambridge 2007.
—, Entertainments, in: Jay Winter und Jean-Louis Robert (Hrsg.), Capital Cities at War. Paris London, Berlin 1914–1919, 2. Bd.: A Cultural History, Cambridge 2007, S. 105–140.
—, ‚In the Imaginative Fashion of Teutons'. Anglo-German History and the Naval Theatre, in: Dominik Geppert und Robert Gerwarth (Hrsg.), Wilhelmine Germany and Edwardian Britain. Cultural Contacts and Transfers, Oxford 2008, S. 413–438.
—, Laughter and War in Berlin, in: History Workshop Journal 67 (2009), Nr. 1, S. 1–22.
—, Revisiting the Anglo-German Antagonism, in: The Journal of Modern History 83 (2011), Nr. 3, S. 579–617.
Rühle, Günther, Theater in Deutschland, 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen, Frankfurt am Main 2007.

Russell, Dave, Varieties of Life. The Making of the Edwardian Music Hall, in: Michael R. Booth, Joel H. Kaplan (Hrsg.), The Edwardian Theatre. Essays on Performance and the Stage, Cambridge 1996, S. 61–85.
—, Popular Music in England, 1840–1914. A Social History, Manchester 1997.
—, Popular Entertainment, 1776–1895, in: Joseph Donohue (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre, 2. Bd.: 1660 to 1895, Cambridge 2004, S. 369–387.

Said, Edward, Orientalism, New York 1978.
—, Culture and Imperialism, New York 1994.
Saldern, Adelheid von, Massenfreizeitkultur im Visier. Ein Beitrag zu den Deutungs- und Einwirkungsversuchen während der Weimarer Republik, in: Archiv für Sozialgeschichte 33 (1993), S. 21–58.
Samuel Raphael, Theatre and Socialism in Britain (1880–1930), in: ders., Ewan MacCollm und Stuart Cosgrove, Theatres of the Left, 1880–1935. Workers' Theatre Movements in Britain and America, London 1985, S. 3–73.
—, Workers' Theatre 1926–1936, in: David Bradby, Louis James und Bernard Sharratt (Hrsg.), Performance and Politics in Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800–1976, Cambridge 1980, S. 213–230.
Sanders, Lise Shapiro, Consuming Fantasies. Labor, Leisure, and the London Shopgirl, 1880–1920, Columbus (Ohio) 2006.
Sanderson, Michael, From Irving to Olivier: A Social History of the Acting Profession, London 1984.
Schäfer, Margarete, Theater, Theater!, in: Michael Bolle (Hrsg.), Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur. Ausstellung im Berlin Museum, 26. Mai–8. Juli 1984, Berlin 1984, S. 180–186.
Schaller, Wolfgang (Hrsg.), Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und ‚Entartung' Beiträge einer Tagung der Staatsoperette Dresden, Berlin 2007.
Schanze, Helmut, Theater – Politik – Literatur. Zur Gründungskonstellation einer ‚Freien Bühne' zu Berlin 1889, in: ders., Hans-Peter Bayerdörfer und Karl Otto Conrady (Hrsg.), Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter, Tübingen 1978, S. 275–291.
— (Hrsg.), Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001.
—, Mediengeschichte der Diskontinuität, in: Ralf Schnell (Hrsg.), MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung, Bielefeld 2006, S. 185–202.
Schechter, Joel (Hrsg.), Popular Theatre. A Sourcebook, London, New York 2003.
—, Back to the Popular Source, in: ders. (Hrsg.), Popular Theatre. A Sourcebook, London, New York 2003, S. 3–11.
Schildt, Axel, Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit, in: Geschichte und Gesellschaft 27 (2001), Nr. 2, S. 177–206.
Schivelbusch, Wolfgang, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, München 1977.
—, Lichtblicke. Zur Geschichte künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, München 1983.
Schlögel, Karl, Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, Frankfurt am Main 2006.
Schlör, Joachim, Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840–1930, München 1991.
Schmidt, Jürgen, August Bebel – Kaiser der Arbeiter. Eine Biografie, Zürich 2013.
Schmitt, Peter, Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900, Tübingen 1990.
Schneider, Irmela (Hrsg.), Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation, Tübingen 1984.
Schneider, Jürg, Berlin-Kamerun. Der Gouverneur und eine Berliner Halbweltdame, in: Ulrich van der Heyden und Joachim Zeller (Hrsg.) Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland, Erfurft 2007, S. 195–200.
Schneider, Lothar, Der Arbeiterhaushalt im 18. und 19. Jahrhundert. Dargestellt am Beispiel des Heim- und Fabrikarbeiters, Berlin 1967.
Schneidereit, Otto, 60 Jahre Metropol, 1898–1958, Berlin 1958.
—, Fritzi Massary. Versuch eines Porträts, Berlin 1970.

—, Berlin wie es weint und lacht, Berlin 1973.
—, Eduard Künneke. Der Komponist aus Dingsda, Berlin1978.
—, Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette, Berlin 1981.
Schneilin, Gérard, Melodrama, in: ders. und Manfred Brauneck (Hg.), Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Reinek bei Hamburg 1986, S. 596–601.
Schoch, Richard W., Victorian Theatrical Burlesques, Aldershot 2003.
—, Introduction, in: ebd., S. xxxvii–xxxix.
—, Theatre and mid-Victorian Society, 1851–1870, in: Joseph Donohue (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre, 2. Bd.: 1660 to 1895, Cambridge 2004, S. 331–351.
Schöndienst, Eugen, Geschichte des Deutschen Bühnenvereins. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters 1846–1935. Mit einer Einleitung von Herbert Hohenemser, Frankfurt am Main 1979.
Schrage, Dominik, Der Konsum in der deutschen Soziologie, in: Claudius Torp und Heinz Gerhard Haupt (Hrsg.), Geschichte der deutschen Konsumgesellschaft 1890–1990, Frankfurt am Main, New York 2009, S. 319–334.
Schramm, Percy Ernst, Deutschlands Verhältnis zur englischen Kultur nach der Begründung des Neuen Reiches, in: Walther Hubatsch (Hrsg.), Schicksalswege deutscher Vergangenheit. Beiträge zur geschichtlichen Deutung der letzten hundertfünfzig Jahre. Festschrift Siegfried A. Kaehler, Düsseldorf 1950, S. 289–319.
—, Englands Verhältnis zur deutschen Kultur zwischen der Reichsgründung und der Jahrhundertwende, in: Werner Conze (Hrsg.), Deutschland und Europa. Historische Studien zur Völker und Staatenordnung des Abendlandes, Düsseldorf 1951, S. 135–175.
Schröder, Heribert, Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918–1933, Bonn 1990.
Schröder, Martin, Prügelstrafe und Züchtigungsrecht in den deutschen Schutzgebieten Schwarzafrikas, Münster 1997.
Schroer, Markus, Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt am Main 2006.
Schroeteler von Brandt, Hildegard, Stadtbau- und Stadtplanungsgeschichte. Eine Einführung, Stuttgart 2008.
Schrott, Karin, Das normative Korsett. Reglementierungen für Frauen in Gesellschaft und Öffentlichkeit in der deutschsprachigen Anstands und Benimmliteratur zwischen 1871 und 1914, Würzburg 2005.
Schulte, Regina, Sperrbezirke. Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt, Hamburg ^{2}1994.
Schulz, Günther, Die Angestellten seit dem 19. Jahrhundert, München 2000.
Schulz-Forberg, Hagen, London – Berlin. Authenticity, Modernity, and the Metropolis in Urban Travel Writing from 1851 to 1939, Brüssel 2006.
Schutte, Sabine, Untersuchungen zur Entstehung und Funktion ‚populärer' Musikformen vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik, in: dies. (Hrsg.), Ich will aber gerade vom Leben singen… Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 10–57.
—, Frauenrollen in Oper und Operette vor und nach 1900, in: Ursula Aumüller-Roske (Hrsg.), Frauenleben, Frauenbilder, Frauengeschichte, Pfaffenweiler 1988, S. 149–157.
Schwanbeck, Gisela, Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte, Berlin-Dahlem 1957.
Schwartz, Vanessa R., Cinematic Spectatorship before the Apparatus. The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris, in: dies. und Leo Charney (Hrsg.), Cinema and the Invention of Modern Life, Berkeley, London 1995, S. 297–319.
Schwedes, Hermann, Musikanten und Comödianten – eines ist Pack wie das andere. Die Lebensformen der Theaterleute und das Problem ihrer bürgerlichen Akzeptanz, Bonn 1993.
Schweinitz, Jörg (Hrsg.), Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914, Leipzig 1992.
Schumacher, Claude (Hrsg.), Naturalism and Symbolism in European Theatre, 1850–1918, Cambridge 1996.
Schulz, Günther, Die Angestellten seit dem 19. Jahrhundert, München 2000.

Scott, Derek B., Sounds of the Metropolis. The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna, Oxford 2008.
Senelick, Laurence, Closure of the Theatres, in: Martin Banham (Hrsg.), The Cambridge Guide to World Theatre, Cambridge 1988, S. 222–223.
Sennett, Richard, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Berlin 2008.
Shafer, Stephen C., British Popular Films 1929–1939. The Cinema of Reassurance, London 1997.
Shain, Milton, Antisemitism and South African Society, in: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 9 (2000), S. 127–147.
—, Hoggenheimer – the Making of a Myth, in: Jewish Affairs 36 (1981), S. 112–116.
Shellard, Dominic und Steve Nicholson (Hrsg.), The Lord Chamberlain Regrets… A History of British Theatre Censorship, London 2000.
Sicks, Kai Marcel, Charleston, Girls und Jazztanzbar. Amerikanismus und die Identitätskrise der Operette in den zwanziger Jahren, in: Oliver Kohns und Martin Roussel (Hrsg.), Einschnitte. Identität in der Moderne, Würzburg 2007, S. 153–168.
Siegrist, Hannes, Bürgerliche Berufe. Die Professionen und das Bürgertum, in: ders. (Hrsg.), Bürgerliche Berufe. Zur Sozialgeschichte der freien und akademischen Berufe im internationalen Vergleich, Göttingen 1988, S. 11–48.
—, Professionalization, Professions in History, in: Neil J. Smelser und Paul B. Baltes (Hrsg.), International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences (IESBS), Oxford 2001, Bd. 18, S. 12154–12160.
Siemann, Wolfram, Gesellschaft im Aufbruch. Deutschland 1849–1871, Frankfurt am Main 1990.
Simeon, Ennio, Messter und die Musik des frühen Kinos, in: Martin Loiperdinger (Hrsg.), Oskar Messter, Filmpionier der Kaiserzeit, Basel 1994, S. 135–147.
Simhandl, Peter, Theatergeschichte in einem Band, Berlin 1996.
— und Manfred Pauli, Schauspielschulen, in: Manfred Brauneck und Gerard Schneilin: (Hrsg.), Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Reinbek 1986, S. 831–833.
Simmons, Jack, Railways, Hotels and Tourism in Great Britain, 1839–1914, in: Journal of Contemporary History 19 (1984), Nr. 2, S. 201–222.
Singleton, Brian, Oscar Asche, Orientalism, and British Musical Comedy, Westport (Conn.), London 2004.
Sinha, Mrinalini, Colonial Masculinity. The ‚manly Englishman' and the ‚effeminate Bengali' in the Late Nineteenth Century, Manchester 1995.
Slatin, Sonia, Opera and Revolution. La Muette de Portici and the Belgian Revolution Revisited, in: The Journal of Musicological Research 3 (1979), S. 45–62.
Sommer, Maria, Zur Geschichte der Berliner Theaterzensur, Diss. Berlin 1945.
—, Die Einführung der Theaterzensur in Berlin, in: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Nr. 14, Berlin 1956, S. 32–42.
Sova, Dawn B., Banned Plays. Censorship Histories of 125 Stage Dramas, New York 2004.
Sperr, Monika, Das Große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800 – heute, München 1978.
Spiekermann, Uwe, Basis der Konsumgesellschaft. Entstehung und Entwicklung des modernen Kleinhandels in Deutschland 1850–1914, München 1999.
—, Das Warenhaus, in: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hrsg.), Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2005, S. 207–217.
Spohr, Mathias, Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben?, in: Rainer Franke (Hrsg.), Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, Laaber 1999, S. 31–67.
Spree, Reinhard, Angestellte als Modernisierungsagenten. Indikatoren und Thesen zum reproduktiven Verhalten von Angestellten im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Jürgen Kocka (Hrsg.), Angestellte im europäischen Vergleich. Die Herausbildung angestellter Mittelschichten seit dem späten 19. Jahrhundert, Göttingen 1981, S. 279–308.
Sprengel, Peter, Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933, Berlin 1997.
Stadler, Peter, Der ‚Fall Schillings' 1925. Ein kulturpolitischer Konflikt im Preußen der Weimarer Republik, in: Historische Zeitschrift 263 (1996), Nr. 1, S. 99–131.

Stallybrass, Peter, Allon White, The Politics and Poetics of Transgression, London 1986.
Stamm, Rudolf, Geschichte des englischen Theaters, Bern 1951.
Stange, Heike, Das Bühnenkostüm. Vom Prunk zur Vielfalt, in: Christine Waidenschlager (Hrsg.), Mode der 20er Jahre, Berlin 1991, S. 32–39.
—, Berliner Ausstattungsfirmen. Eine selbstständige Branche für die Theater, in: Ruth Freydank (Hrsg.), Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende, Berlin 1995, S. 65–77.
Stark, Gary D., Cinema, Society and the State. Policing Film Industry in Imperial Germany, in: ders. und Bede K. Lackner (Hrsg.), Essays on Culture and Society in Modern Germany, College Station (Texas) 1982, S. 122–186.
—, Banned in Berlin. Literary Censorship in Imperial Germany 1871–1918, New York 2009.
Stearns, Peter N., The Middle-Class. Toward a Precise Definition, in: Comparative Studies in Society and History 21 (1979), S. 377–396.
Stefanek, Paul, Max Reinhardt und die Londoner Szene, in: Edda Leisler und Gisela Prossnitz (Hrsg.), Max Reinhardt in Europa, Salzburg 1973, S. 77–116.
Stegmann, Dirk, Angestelltenkultur in der Weimarer Republik, in: Werner Faulstich (Hrsg.), Die Zwanziger Jahre, München 2008, S. 22–40.
Steinhauser, Monika, ‚Sprechende Architektur'. Das französische und deutsche Theater als Institution und ‚monument public' (1760–1840), in: Jürgen Kocka (Hrsg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich, 3. Bd., Stuttgart 1988, S. 287–333.
Stephens, John Russell, The Censorship of English Drama 1824–1901, Cambridge 1980.
—, The Profession of the Playwright. British Theatre 1800–1900, Cambridge u. a. 1992.
Stern, Carola, Die Sache, die man Liebe nennt. Das Leben der Fritzi Massary, Reinbek bei Hamburg 2001.
Stern, Fritz, Gold und Eisen. Bismarck und sein Bankier Bleichröder. Aus dem Englischen von Otto Weith, Hamburg 1988.
Stevens, D. F., The Central Area, in: J. T. Coppock und Hugh C. Prince (Hrsg.), Greater London, London 1964, S. 167–201.
Stevenson, John, British Society, 1914–45, London 1984.
Stibbe, Matthew, German Anglophobia and the Great War, 1914, Cambridge u. a. 2001.
Stoffels, Ludwig, Rundfunk und die Kultur der Gegenwart, in: Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.), Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, 2. Bd., München 1997, S. 948–995.
Stokes, John, Body Parts. The Success of the Thriller in the Inter-War Years, in: Clive Barker und Maggie B. Gale (Hrsg.), British Theatre Between the Wars, 1918–1939, Cambridge 2000, S. 38–62.
Stowell, Sheila, Drama as Trade. Cicely Hamilton's Diana of Dobson's, in: Viv Gardner und Susan Rutherford (Hrsg.), The New Woman and Her Sisters. Feminism and Theatre, 1850–1914, Ann Arbor 1992, S. 177–188.
St. Pierre, Paul Matthew, Music Hall Mimesis in British Film, 1895–1960. On the Halls on the Screen, Madison (New Jersey) 2009.
Strehler, Giorgio, Über die Beziehungen zwischen Bühne und Zuschauerraum. Gründe und Mittel für die Einbeziehung des Zuschauers, in: International Federation for Theatre Research (Hrsg.), Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft, München 1977, S. 148–155.
Strobl, Gerwin, The Swastika and the Stage. German Theatre and Society, 1933–1945, Cambridge 2007.
Strohmeyer, Klaus, Warenhäuser. Geschichte, Blüte und Untergang im Warenmeer, Berlin 1980.
Strong, Albert A., Dramatic & Musical Law. Being a Digest of the Law Relating to Theatres and Music Halls and Containing Chapters on Theatrical Contracts, London ^{3}1910.
Stürzebecher, Peter, Das Berliner Warenhaus. Bautypus, Element der Stadtorganisation, Raumsphäre der Warenwelt, Berlin 1979.
Styan, John Louis, Max Reinhardt, Cambridge 1982.
—, The English Stage. A History of Drama and Performance, Cambridge 1996.

Summerfield, Penny, Patriotism and Empire. Music Hall Entertainment, 1870–1914, in: John M. MacKenzie (Hrsg.), Imperialism and Popular Culture, Manchester 1994, S. 17–48.
Sutcliffe, Anthony, London. An Architectural History, New Haven 2006.
Sutherland, Lucie, The Actress and the Profession. Training in England in the Twentieth Century, in: Maggie Barbara Gale und John Stokes (Hrsg.), The Cambridge Companion to the Actress, Cambridge 2007, S. 95–115.

Tadday, Ulrich (Hrsg.), Im weißen Rössl. Zwischen Kunst und Kommerz, München 2006.
Taylor, George, Svengali. Mesmerist and Aesthete, in: Richard Foulkes (Hrsg.), British Theatre in the 1890s. Essays on Drama and the Stage, Cambridge 1992, S. 93–110.
Taylor, Sheila, Oliver Green, The Moving Metropolis. A History of London's Transport since 1800, London 2001.
Tenfelde, Klaus, 1890–1914: Durchbruch der Moderne? Über Gesellschaft im späten Kaiserreich, in: Lothar Gall (Hrsg.), Otto von Bismarck und Wilhelm II. Repräsentanten eines Epochenwechsels?, Paderborn 2000, S. 119–141.
Ther, Philipp, In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914, Wien 2006.
The Universal Jewish Encyclopedia, hrsg. von Isaac Landman, 10 Bde., New York 1948.
Thienel, Ingrid, Verstädterung, städtische Infrastruktur und Stadtplanung. Berlin zwischen 1850 und 1914, in: Zeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege 4 (1977), S. 55–84.
Thomas, David und Arnold Hare, Restoration and Georgian England, 1660–1788, Cambridge 1989.
—, David Carlton und Anne Etienne, Theatre Censorship. From Walpole to Wilson, Oxford 2007.
Thompson, Peter, Shakespeare's Theatre, London, New York 1997.
Thompson, Francis M. L., The Rise of Respectable Society. A Social History of Victorian Britain 1830–1900, London 1988.
Torp, Claudius, Konsum und Politik in der Weimarer Republik, Göttingen 2006.
Trageser, Martin, ‚Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit'. Die Zwanziger Jahre im Spiegel des Werks von Marcellus Schiffer (1892–1932), Berlin 2007.
Traub, Ulrike, Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900, Bielefeld 2010.
Traubner, Richard, Operette. A Theatrical History, New York 2003.
—, Operette als Stoff und Anregung. Entwicklungen im Musikfilm 1907–1937, in: Katja Uhlenbrok (Hrsg.), MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937, München 1998, S. 9–28.
Triebel, Armin, Zwei Klassen und die Vielfalt des Konsums. Haushaltsbudgetierung bei abhängig Erwerbstätigen in Deutschland im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, 2 Bde., Berlin 1991.
Troy, Nancy J., The Theatre of Fashion. Staging Haute Couture in Early 20th-Century France, in: Theatre Journal 53 (2001), Nr. 1, S. 1–32.

Uhlenbrok, Katja (Hrsg.), MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937, München 1998.
Ullmann, Hans-Peter, Das Deutsche Kaiserreich, 1871–1918, Frankfurt am Main 1995.
—, ‚Der Kaiser bei Werheim' – Warenhäuser im wilhelminischen Deutschland, in: Christof Dipper, Lutz Klinkhammer und Alexander Nützenadel (Hrsg.), Europäische Sozialgeschichte. Festschrift für Wolfgang Schieder, Berlin 2000, S. 223–236.
Unruh, Walter, Theaterbau und Bühnentechnik, in: Martin Hürlimann (Hrsg.), Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich, Freiburg 1966, S. 101–170.
Unseld, Melanie, Im Karussell der Gegensätze Musik(theater) der Zwanziger Jahre, in: Werner Faulstich (Hrsg.), Die Kultur der zwanziger Jahre, München 2008. S. 151–159.

Vardac, A. Nicholas, Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith, Cambridge 1949.

Vogel, Martin, Die Entwicklung des Urheberrechts, in: Georg Jäger (Hrsg.), Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich, 1. Teil, S. 122–138.

Vogel, Ursula, Patriarchale Herrschaft, bürgerliches Recht, bürgerliche Utopie. Eigentumsrechte der Frauen in Deutschland und England, in: Jürgen Kocka (Hrsg.), Bürgertum im 19. Jahrhundert, 1. Bd., München 1988, S. 406–438.

Völmecke, Jens-Uwe, Die Berliner Jahresrevuen 1903–1913 und ihre Weiterführung in den Revue-Operetten des Ersten Weltkrieges, Köln 1997.

—, Massary, Tauber & Co. Operettenstars der 20er Jahre, in: Wolfgang Schaller (Hrsg.), Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und ‚Entartung'. Beiträge einer Tagung der Staatsoper Dresden, Berlin 2007, S. 26–39.

Vondung, Klaus, Zur Lage der Gebildeten in der wilhelminischen Zeit, in: ders. (Hrsg.), Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen, Göttingen 1976, S. 20–33.

Wagner, Gretel, Die Mode in Berlin, in: Franz C. Gundlach und Katja Aschke (Hrsg.), Berlin en vogue. Berliner Mode in der Photographie, Tübingen 1993, S. 113–146.

Wagner, Volker, Die Dorotheenstadt im 19. Jahrhundert. Vom vorstädtischen Wohnviertel barocker Prägung zu einem Teil der modernen Berliner City, Berlin, New York 1998.

Wahnrau, Gerhard, Berlin. Stadt der Theater. Der Chronik erster Teil, Berlin 1957.

Waidenschlager, Christine (Hrsg.), Mode der 20er Jahre, Berlin 1991

—, Berliner Mode der zwanziger Jahre zwischen Couture und Konfektion, in: ebd., S. 20–31.

Walach, Dagmar, Das doppelte Drama oder die Polizei als Lektor. Über die Entstehung der preussischen Theaterzensurbibliothek, in: Antonius Jammers, Dietger Pforte und Winfried Sühlo (Hrsg.), Die besondere Bibliothek oder: Die Faszination von Büchersammlungen, München 2002, S. 259–274.

Walkowitz, Judith, Prostitution and Victorian Society. Women, Class, and the State, Cambridge 1980.

—, City of Dreadful Delight. Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London, London 1994.

—, ‚The Vision of Salome'. Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London, 1908–1918, in: American Historical Review 108 (2003), Nr. 2, S. 337–376.

—, Cosmopolitanism, Feminism and the Moving Body, in: Victorian Literature and Culture 38 (2010), S. 427–449.

—, Nights Out. Life in Cosmopolitan London, New Haven, London 2012.

Wallis, Mick, Social Commitment and Aesthetic Experiment, 1895–1946, in: Baz Kershaw (Hrsg.), The Cambridge History of British Theatre, 3. Bd.: Since 1895, Cambridge 2004, S. 167–192.

Walther, Gerhard, Das Berliner Theater in der Berliner Tagespresse 1848–1874, Berlin 1968.

Walvin, James, Leisure and Society, 1830–1950, London 1978.

Ward, Janet, Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany, Berkeley 2001.

Warren, John und Ulrike Zitzlsperger (Hrsg.), Vienna Meets Berlin. Cultural Interaction 1918–1933, Oxford 2005.

Watzka, Stefanie, Verborgene Vermittler. Ansätze zu einer Historie der Theateragenten und -verleger (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 10), Marburg 2006.

—, Baruch, Sliwinski und Co. Serielle Theaterproduktion an der Wende zum 20. Jahrhundert, in: Stefan Hulfeld und Friedemann Kreuder (Hrsg.), Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis, Tübingen 2007, S. 151–178.

—, Comme il faut. Theater und Mode um die Jahrhundertwende, in: Tobias Becker, Anna Littmann und Johanna Niedbalski (Hrsg.), Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900, Bielefeld 2011, S. 259–282.

Wearing, J. P. The London Stage. A Calendar of Plays and Players 1890–1929, 4 Bde., London 1976–84.

—, The London West End Theatre in the 1890s, in: Educational Theatre Journal 29 (1977), Nr. 3, S. 320–332.

Weber, Thomas, ‚Cosmopolitan Nationalists'. German Students in Britain – British Students in Germany, in: Dominik Geppert und Robert Gerwarth (Hrsg.), Wilhelmine Germany and Edwardian Britain. Essays on Cultural Affinity, Oxford 2008, S. 249–270.

Wedel, Christiane, Die Theatertopographie des Londoner East End im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main u. a. 1987.
Wedel, Michael, Der Pi-Pa-Po-Regisseur. Musik und Operette bei Richard Eichberg, in: Malte Hagener und Jan Hans (Hrsg.), Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928–1938, München 1999, S. 121–1137.
—, Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945, München 2007.
—, Kolportage, Kitsch und Können. Das Kino des Richard Eichberg, Berlin 2007.
Wegener, Gertrud (Hrsg.), Jacques Offenbach, Schauplätze eines Musikerlebens. Ausstellung des Historischen Archivs der Stadt Köln, Bad Ems 8. Juni–17. Juni 1980, Köln 29. Aug.–2. Nov. 1980, Köln 1980.
Weightman, Gavin, Bright Lights, Big City. London Entertained 1830–1950, London 1992.
—, The Making of Modern London, 1815–1914, London 1985.
Weingärtner, Jörn, The Arts as a Weapon of War. Britain and the Shaping of the National Morale in the Second World War, New York 2006.
Weisbrod, Bernd, Medien als symbolische Form der Massengesellschaft. Die medialen Bedingungen von Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert, in: Historische Anthropologie 9 (2001), S. 270–283.
Weiss, Stefan und Jürgen Schebera (Hrsg.), Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, Münster 2006.
Weisstein, Ulrich, Böse Menschen singen keine Arien. Prolegomena zu einer ungeschriebenen Geschichte der Opernzensur, in: Peter Brockmeier und Gerhard R. Kaiser (Hrsg.), Zensur und Selbstzensur in der Literatur, Würzburg 1996, S. 49–67.
Weniger, Kay, Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Fulm- und Musikkünstler, 1933–1945. Mit einem Geleitwort von Paul Spiegel, Berlin 2008.
Werner, Michael und Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), Nr. 4, S. 607–636.
Westphal, Uwe, Berliner Konfektion und Mode. Die Zerstörung einer Tradition, 1836–1939. Mit einem Vorwort von Rolf Bothe und einem Beitrag zu Lieselotte Friedlaender von Christa Gustavus, Berlin 1992.
White, Hayden, Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, Baltimore 1973.
Whitworth, Geoffrey, The Making of a National Theatre, London 1951.
Who's Who in the Theatre. The Dramatic List. A Biographical Record of the Contemporary Stage, London 1912–1981.
Who was Who in the Theatre, 1912–1976. A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Directors, Playwrights, and Producers of the English-Speaking Theatre, 4 Bde., Detroit 1978.
Wieke, Thomas, Vom Etablissement zur Oper. Die Geschichte der Kroll-Oper, Berlin 1993.
Wiles, David, A Short History of Western Performance Space, Cambridge 2003.
Willett, John, The Theatre of the Weimar Republic, New York, London 1988.
Williams, Gordon, British Theatre in the Great War. A Revaluation, London 2005.
Williams, Simon, The Director in the German Theater. Harmony, Spectacle and Ensemble, in: New German Critique 29 (1983), S. 107–131.
Willms, Johannes, Paris. Hauptstadt Europas, 1789–1924, München 1988.
Wilson, A. E., Edwardian Theatre, London 1951.
—, East End Entertainment, London 1954.
Wilson, Elizabeth, Leben im Labyrinth Stadt. Begegnungen mit dem Chaos, in: Barbara Zibell und Theresia Gürtler Berger (Hrsg.), Stadt im Umbruch. Chaos Stadt?, Zürich 1997, S. 215–230.
Wilson, Kathleen, The Island Race. Englishness, Empire and Gender in the Eighteenth Century, London 2003.
Winkler, Heinrich August, Weimar 1918–1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie, München 1993.
—, Der lange Weg nach Westen. 1. Bd.: Deutsche Geschichte vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik, München 2000.
Winter, Jay, Paris, London, Berlin 1914–1919. Capital Cities at War, in: ders. und Jean-Louis Robert (Hrsg.), Capital Cities at War, 1. Bd., Cambridge 1997, S. 3–24.

Wischer, Erika, Das Wallner-Theater in Berlin unter der Direktion von Franz Wallner (1855–1868). Das Berliner Lokalpossen-Theater des Nachmärz, München 1967.
Wittek, Thomas, Auf ewig Feind? Das Deutschlandbild in den britischen Massenmedien, München 2005.

Yokoyama, Toshio, Japan in the Victorian Mind, Basingstoke 1987.
Young, Percy M., Sir Arthur Sullivan, London 1971.

Ziegler, Dieter, Das wirtschaftliche Großbürgertum, in: Peter Lundgreen (Hrsg.), Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums, Göttingen 2000, S. 113–137.
Zielske, Harald, Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung, Berlin 1971.
—, Zwischen monarchischer Idee und Urbanität. Hoftheater und Stadttheater im Vormärz, in: Maria Porrmann und Florian Vaßen (Hrsg.), Theaterverhältnisse im Vormärz, Bielefeld 2002, S. 43–70.
—, Thalia in urbaner Enge. Theaterstandorte und Theaterbau in Berlin 1890–1990, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler (Hrsg.), Berliner Theater im 20. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 53–76.
Zimmermann, Reiner, Von heute auf übermorgen. Operette und künstlerische Avantgarde in den 1920er-Jahren, in: Wolfgang Schaller (Hrsg.), Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und ‚Entartung'. Beiträge einer Tagung der Staatsoper Dresden, Berlin 2007, S. 17–25.
Ziter, Edward, The Orient on the Victorian Stage, Cambridge 2003.

Abstract

Modern popular culture was born on the stage. Before film and radio established themselves as mass media, theatre developed into a prototypical commercial and transnational entertainment industry that attracted mass audiences. *Inszenierte Moderne* explores this thesis by studying the theatrescapes of London and Berlin during the long turn of the century from 1880 to 1930 in a comparative perspective. The study covers, firstly, the politics of the stage, including laws, regulations and censorship; secondly, the spatial arrangements in the theatres as well as their location in the city; thirdly, the composition of audiences and the social situation of actresses and actors; and lastly, the economics, business structures and practices of the theatre as well as its increasing industrialisation, specialisation and internationalisation. Based on the idea that modernisation and modernity, structures, practices and representations are not separate, but condition and influence one another, a second strand of the investigation examines the representation of politics, class, race and gender on the stage in the most popular genres of the time, that is in operetta, musical comedy and revue.

While contemporaries were convinced that the German and the British theatre were inherently different, the comparison of the commercial popular stage in Berlin and London shows many parallels and similarities. What is more, both capitals – as well as many other major cities – took part in a transnational traffic in popular theatre. For example, nearly a dozen musical comedies developed in the West End were performed in Berlin, while well over two dozen Berlin operettas found their way to London. By drawing attention to this intense cultural exchange, the study calls into question the notion of a widespread Anglo-German antagonism in the decades before the First World War. Thus *Inszenierte Moderne* does not just shed fresh light on the history of the theatre and popular culture of the two cities, but on the Anglo-German relationship as well.

Personenregister

Aufgeführt werden für die Untersuchung bedeutsame historische Personen sowie ihre in diesem Zusammenhang relevante Funktionen, Titel und Ämter. Vollstände Kurzbiographien sind dabei nicht angestrebt. Wissenschaftler*innnen, deren Forschungspositionen im Text diskutiert werden sind nur mit Namen, ohne Lebensdaten oder biographische Details verzeichnet.

Stückregister